POLSKIE · WYDAWNICTWO · MUZYCZNE

Z ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

Fryderyka CHOPINA

CZĘŚĆ I-SZA

OSTATNIE DNIE
NIEZNANE LISTY
STYL FORTEPIANOWY
MELODYKA

PRELUDIA
NIEZNANE AUTOGRAFY
HISTORIA PORTRETU
IMPROMPTUS

WARTALNIK · MUZYCZNY · N-26/2

KWARTALNIK
MUZYCZNY

1849

1949



KWIECIEŃ-WRZESIEŃ
N·26-27

KWARTALNIK MUZYCZNY

KWIECIEŃ – WRZESIEŃ
1949

NUMER PODWÓJNY
POŚWIĘCONY
FRYDERYKOWI CHOPINOWI

A D R E S Y

R e d a k c j i:

Redaktor naczelny: Poznań — Wały Wazów 26
Zakład Muzykologiczny Uniwersytetu Poznańskiego

Sekretariat Redakcji:

Dr J. M. Chomiński — Wesoła koło Warszawy
ul. 15 Grudnia 11 m. 1

A d m i n i s t r a c j i:

Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, Basztowa 23
Telef.: 559-10 i 569-57, Telegr.: Pewuem, PKO IV-745

Prenumerata roczna zł 1200. Pojed. zeszyt zł 300.
Łączna prenumerata „Kwartalnika Muzycznego“ i „Ruchu Muzycznego“ — rocznie złotych 2100

KWARTALNIK MUZYCZNY

ORGAN
SEKCJI MUZYKOLOGÓW
PRZY
ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH

ROK VII

NR 26/27 KWIECIEŃ—WRZESIEŃ 1949 R.

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

WARSZAWA—KRAKÓW

Wydano z zasiłku Departamentu Twórczości Artystycznej
Ministerstwa Kultury i Sztuki



Nakład 1500 egzempl. Papier druk. V kl. 70x100
Druk rozpoczęto w maju, ukończono w listopadzie 1949 r.

M-36628 Zakłady Graficzne „Styl“ w Krakowie

TREŚĆ ZESZYTU

DR LUDWIK BRONARSKI (Fryburg szw.)

Z OSTATNICH DNI ZIEMSKIEJ PIELGRZYMKI CHOPINA

W związku z setną rocznicą śmierci Chopina będzie szczególnie na czasie rozpatrzyć pewne fakty z ostatnich chwil pobytu jego na ziemi, których autentyczność została podana w wątpliwość.

Pierwszym z nich jest życzenie wyrażone na piśmie, aby po śmierci, dla uniknięcia pogrzebania żywcem, „ciało otwarte zostało".

W papierach po śp. Elżbiecie Ciechanowskiej znalazł się artykuł [1]), którego zmarła w r. 1948 autorka nie zdążyła zresztą wykończyć, a w którym wysunęła hipotezę, że znane z brzmienia i reprodukcji i często cytowane w biografiach Chopina błagalne wezwanie:

Comme cette toux m'étouffera, je vous conjure de faire ouvrir mon corps, pour (que) je (ne) sois pas enterré vif [2])

zostało skreślone nie ręką Fryderyka Chopina, ale jego ojca, Mikołaja. Oto rozważania i dowodzenie autorki na ten temat.

Przede wszystkim uderzać musi, że w relacjach z ostatnich dni Chopina nie ma żadnej wzmianki, aby Chopin taką kartkę pisał, a nawet aby obawy takie, których ona jest odbiciem, wyrażał.

---

[1]) Siostrze autorki, pani Wiktorynie Kostkowej, wyrażam podziękowanie za zaznajomienie mnie z tekstem tego artykułu.

[2]) Reprodukcja tego tekstu pojawiła się po raz pierwszy w Karłowicza „Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie" (Warszawa 1904), po str. 386. Dokonana litograficznie nie jest absolutnie wierna Stąd zapewne pochodzi, że słowo toux zostało odczytane przez niektórych biografów mylnie jako terre. Fototypiczna reprodukcja w L. Binentala „Chopin" (Paryż, Edit. Rieder, 1934, tabl. LIV) nie pozostawia wątpliwości co do tego, że dany wyraz ma być czytany jako toux; możliwe jest jednak, że, nieortograficznie napisany, ma on *e* na końcu, zamiast *x*.

Natomiast o podobnych obawach i życzeniach u Mikołaja Chopina wiemy z listu, który po śmierci tegoż pisał do Fryderyka szwagier jego, Antoni Barciński. Oto odnośny ustęp z tego listu[3]).

„Żeby Ci nic nie pominąć, winienem Ci jeszcze dodać, że Bełza, nasz przyjaciel domowy (...) zwykł różnymi czasy opowiadać Ojcu i nam, gdy jeszcze był zupełnie zdrów, rozmaite przypadki o pozornych śmierciach, w czym mu nasz kochany Papa anegdotami w podobnym duchu dopomagał. Widać przeto, że czynna imaginacja naszego Ojca w ostatnich mianowicie chwilach życia swego przypomniała sobie te zdarzenia, a że Ojciec był człowiekiem myślącym, przewidującym i umysłowo nadzwyczaj czynnym, nic więc dziwnego, iż prosił nas, aby ciało jego po śmierci otworzono, z obawy, aby nie uległ smutnemu losowi odżycia w grobie. Gdym mu perswadował, że stan jego choroby nie jest niebezpieczny (...), rzekł: mój Antosiu, to też to ja proponuję na przypadek wszelki, a jeżeli wyzdrowieję, to spodziewam się, że ta moja ostrożność na ten raz będzie niepotrzebna. Nie myśl zatem, drogi Fryciu, że do tej determinacji znaglały go cierpienia; było to jego przekonanie, o którym mawiał mi kilka nawet lat przed śmiercią".

Jak wiadomo, Mikołaj Chopin zmarł w 1844 r. na suchoty. O jego uporczywym kaszlu wspominają przygodnie już na dłuższy czas przedtem i sam Mikołaj, i jego córki[4]).

Następnie autorka podnosi fakt, że Mikołaj Chopin listy pisywał stale po francusku. Na 22 długich listów w języku francuskim, ogłoszonych przez Karłowicza, przypada tylko jeden znany nam dotąd list pisany po polsku[5]). Nic więc nie było by w tym dziwnego, gdyby Mikołaj życzenie swe, odnoszące się do „otwarcia" jego ciała po śmierci, był sformułował w języku francuskim. Natomiast więcej zastanawiającym było by, dlaczego Fryderyk, umierając w obecności siostry i w licznym otoczeniu rodaków, miałby uciekać się do języka francuskiego (którym posługiwał się o wiele mniej łatwo i chętnie niż językiem polskim), aby prośba jego była zrozumiana.

Dalej autorka stwierdza szczegół rzeczywiście niezupełnie obojętny, że w kwestionariuszu, który Franciszek Liszt wystosował do rodziny Chopina w związku z przygotowywaniem poświęconej Fry-

[3]) Karłowicz, l. c. str. 197—198.

[4]) Karłowicz, l. c. str. 172, 175, 181.

[5]) Reprodukowany u Binentala, l. c. tabl. XXII, i w tegoż „Chopin. Dokumenty i pamiątki" (Warszawa 1930), ilustr. 65.

derykowi książki, pytania 11 i 12 [6]) dotyczą ostatnich chwil Chopina. Zarówno jednak pytania jak i odpowiedzi, nie zawierają nic co by było w związku z pisaniem kartki, ani z przyczynami jej napisania — pomimo, że na ogół pytania Liszta świadczą o trochę może natrętnej ciekawości, chciwej jakichś uderzających szczegółów, intymnych czy „sensacyjnych". Na uwagę zasługuje zwłaszcza pytanie „czy z trwogą patrzył na zbliżanie się śmierci". Odpowiedzi na kwestionariusz świadczą o wielkim spokoju ducha, z jakim kończył życie Chopin i nie wskazują na to, aby spokój ten był zakłócony obawami jakiegokolwiek rodzaju. Zresztą świadectwa otoczenia Chopina z ostatnich dni jego życia potwierdzają to samo wrażenie.

Autorka jeszcze zauważa — słusznie i tym razem — że wyjęcie serca Fryderyka Chopina w celu przewiezienia do kraju nie ma nic wspólnego z ewentualnie przez niego wyrażonym życzeniem „otwarcia ciała" po śmierci [7]).

Po czym z tych wszystkich rozważań autorka wysnuwa wniosek, że kartka z owym przejmującym tekstem prawdopodobnie tylko przypadkowo została włączona do pamiątek po Fryderyku i ogłoszona w zbiorze Karłowicza jako taka. I wreszcie ostateczna konkluzja: pewności co do autorstwa rękopisu dostarczyłoby zbadanie pisma przez grafologa, który porównując je ze znanymi rękopisami Mikołaja i Fryderyka Chopinów mógłby orzec, któremu z nich autorstwo przypisać należy.

* * *

[6]) Karłowicz, l. c. str. 365—367.

[7]) Może najsilniejszym argumentem, jaki wysunąć można by przeciw Fryderykowi, jako autorowi zlecenia „otwarcia ciała" po śmierci, byłaby okoliczność, że Fryderyk sam miał wyrazić życzenie, aby serce jego przewieziono do Warszawy. Bo przecie wyjęcie serca jest najpewniejszym środkiem przeciw przebudzeniu z letargu... Niestety jednak relacje o ostatnich chwilach Chopina zawierają szczegóły, które, podawane przez jednych, zaprzeczane są przez innych. Niecks (Fr. Chopin as a Man and Musician, Londyn 1902, 3 wyd., II, 322) rozprawia się z tymi różnymi „legendami", do których rozszerzenia i zakorzenienia się zwłaszcza prasa się przyczyniła. Godne uwagi jest też, że Niecksowi nieznana jest ta patetyczna odezwa „Comme cette toux" itd., ani życzenie przewiezienia serca do kraju. Liszt także o nich nie wspomina. Karasowski pisze wprawdzie, że „serce swoje Chopin przekazał, aby zwrócono tej ziemi, na której pierwszy raz światło dzienne ujrzał" (F. Chopin. Życie — listy — dzieła. Warszawa 1882, str 202), ale na informacjach Karasowskiego nie zawsze polegać można, o czym jeszcze niżej będzie mowa. Zaznaczyć jednak należy, że o ostatniej woli Chopina, aby serce jego przewiezione zostało do kraju, podał już wiadomość „Kurier Warszawski" z 9 listopada 1849 r. (Hoesick, Chopin. Życie i twórczość, Warszawa 1911, III, 246).

Oto zasadnicza treść artykułu Elżbiety Ciechanowskiej. Jakie stanowisko zająć względem niego?

Argumenty autorki sprawiają bezsprzecznie wrażenie. Przyznać trzeba także, że zebrała mniej więcej wszystko, co za jej tezą przemawiać może. Ale przeciw argumentom autorki można wytoczyć kontrargumenty. Fakt, że nie mamy żadnego świadectwa, jakoby kartka, o jaką chodzi, była pisana na łożu śmierci przez Fryderyka Chopina, i że starsi biografowie jego nic o niej nie wiedzą, może zastanawiać, ale nie decyduje jeszcze o rozwiązaniu problemu. To, że rodzina Chopina przechowywała ową kartkę między pamiątkami po Fryderyku, przemawia raczej za tym, że jest to pamiątka po nim, a nie po jego ojcu. Okoliczność, że tekst jest francuski, nie może mieć — zdaniem naszym — większego znaczenia dla rozstrzygnięcia kwestii, kto jest autorem pisma. Przytoczone przez autorkę argumenty mają pewną wagę, ale wobec tego, że Fryderyk w ostatnich dniach życia otoczony był nie tylko polskimi, ale i obcymi przyjaciółmi, użycie przez niego języka francuskiego byłoby zupełnie zrozumiałe i prawdopodobne. Najwięcej jednak daje do myślenia sama forma tekstu. Wspomniany wyżej błąd ortograficzny w słowie t o u x i wadliwa konstrukcja zdania p o u r j e s o i s p a s (czytanie s u i s p a s jest zapewne błędne) zamiast p o u r q u e j e n e s o i s p a s zdaje się przemawiać znowu za Fryderykiem więcej niż za ojcem. Wiadomo, że francuszczyzna Fryderyka nie była bez zarzutu. Natomiast trudno przypuścić, aby ojciec jego, który przez całe życie nauczał języka francuskiego, nie posiadał tego języka zupełnie poprawnie. Oczywiście stan, w jakim kartka była pisana, tłumaczyć może wiele, ale zarówno na korzyść jednego jak i drugiego autora tekstu.

Argumentowi autorki zaczerpniętemu z ustępu listu szwagra do Fryderyka o wyrażonym przez ojca (i to niemal w identycznych wyrazach „kartki“) życzeniu otworzenia jego ciała po śmierci z powodu obaw pochowania żywcem — jest to zresztą argument najsilniejszy — przeciwstawić można argument, że fakt ten mógł przypomnieć się Fryderykowi w ostatnich dniach życia, obudzając u niego podobne obawy i skłaniając do prośby na kartce wyrażonej.

Ostatecznie, rozwiązanie problemu mogłoby przynieść rzeczywiście tylko grafologiczne zbadanie pisma. Niestety jednak są i tutaj trudności. Przede wszystkim brak dość obfitego materiału porównawczego. Należało by bowiem mieć do dyspozycji więcej próbek pisma Mikołaja Chopina, zwłaszcza z ostatnich miesięcy jego życia.

Po drugie zaś, pismo człowieka umierającego, fizycznie i umysłowo wyczerpanego, piszącego w warunkach anormalnych, leżąco, ołówkiem, może wykazywać ogromne różnice w porównaniu z jego pismem zwykłym.

* * *

Inna sprawa, jaką tu pragnąłbym jeszcze poruszyć, przedstawia się nieco jaśniej, prościej i pewniej. W moim studium „Chopin i Włochy“ [8]) zacytowałem wiersz pt. La zolla di Chopin, w którym G. Bertacchi sławi muzę chopinowską, biorąc asumpt z tej „grudki ziemi“, jaką Chopin wywiózł z sobą z Polski i jaka następnie spadła na jego trumnę, gdy go chowano na cmentarzu Père-Lachaise. W związku z tym p. Artur Hedley, autor znakomitej monografii o Chopinie [9]), jeden z najlepszych znawców wszystkiego, co dotyczy Chopina, badający życie i twórczość naszego Mistrza z miłością, ze wzruszającym pietyzmem i głębokim uwielbieniem, ale równocześnie i z umiłowaniem prawdy, które mu jej szukać każe, choćby to nawet kosztować miało utratę pewnych iluzji — otóż A. Hedley zwrócił uwagę moją na kilka faktów, które zmuszają nas do zrewidowania tradycyjnie powtarzanej historii o owym kubku ziemi polskiej, jaki Chopin otrzymał przy wyjeździe z Polski.

Przede wszystkim więcej niż wątpliwe jest owo posypanie ziemią polską trumny Chopina przy złożeniu jej do grobu. Hedley przytacza przeciw temu dwa argumenty, którym trudno wagi odmówić. Po pierwsze w żadnym opisie pogrzebu Chopina, a było ich dosyć, i to bardzo szczegółowych, nie ma żadnej, choćby najdrobniejszej wzmianki o takim fakcie [10]). Już Niecks konstatował w swojej biografii Chopina [11]) brak tego szczegółu w bardzo dokładnej relacji z ceremonii pogrzebowych Chopina, jaką cytował z dziennika angielskiego.

Drugi argument Hedleya jest jeszcze silniejszy. Oto gdy w rok po śmierci Chopina miała odbyć się inauguracja pomnika na jego grobie, Jane Stirling zwróciła się do siostry Chopina w Warszawie

---

[8]) Chopin et l'Italie, Lozanna 1946, str. 136—137.

[9]) Chopin, Londyn 1947. Panu Hedleyowi składam serdeczne podziękowanie za upoważnienie mnie do zrobienia użytku z przesłanych mi przez niego uwag.

[10]) Godne podniesienia jest, że Liszt w swej książce o Chopinie nie wspomina o takim szczególe, który, jako tak „romantyczny" i „sentymentalny" powinienby zwrócić jego uwagę.

[11]) Niecks, l. c. II, 326.

z prośbą o nadesłanie ziemi polskiej, aby ją umieścić pod pomnikiem [12]). Przesyłka taka nadeszła i w liście z 4 listopada 1850 Jane Stirling donosi Jędrzejewiczowej, że po ceremonii ksiądz rzucił kilka grudek, przemówiwszy parę słów po polsku [13]).

Otóż jest więcej niż prawdopodobną rzeczą, że gdyby już przy pogrzebie Chopina na trumnę jego rzuciło się ziemię z Polski, to w rok później na nowo by tego nie podejmowano. Hedley przypuszcza — i trudno odmówić wielkiej dozy prawdopodobieństwa jego przypuszczeniu — że ten wzruszający akt przy inauguracji pomnika został następnie mylnie przeniesiony na chwilę samego pogrzebu.

„Gdy śmiertelne szczątki Chopina spuszczano na Père-Lachaise do grobu, wtedy posypano trumnę odrobiną tej rodzinnej ziemi, którą on przy rozstaniu z przyjaciółmi, przed laty dziewiętnastu, wziął ze sobą, udając się na obczyznę". Karasowski, który podaje tę wiadomość [14]), nie był obecny na pogrzebie i informacje swoje czerpał u rodziny Chopina. Książkę swą wydał jednak w blisko 30 lat po śmierci Fryderyka (1877) w języku niemieckim, 1882 w języku polskim). Bardzo możliwe jest, że Karasowskiego pamięć zawodziła, albo że i wspomnienia krewnych Chopina zacierały się już wówczas i mąciły.

P. Hedley idzie jednak jeszcze dalej: skłonny jest uważać historię puhara z ziemią polską w ogóle od początku za legendę. Istotnie są w tej historii rzeczy zastanawiające. Zróbmy przegląd odnośnej literatury. Tutaj znowu głównym źródłem jest Karasowski.

„W czasie biesiady wyprawionej na cześć odjeżdżającego, wręczono Fryderykowi puhar srebrny z odpowiednim napisem, napełniony rodzinną ziemią. Na widok tej pięknej symbolicznej pamiątki, łzy zrosiły oblicze jego. Uścisnąwszy po raz ostatni dłonie przyjaciół, Fryderyk puścił się w świat daleki" [15]).

Jak ze słów Karasowskiego wynika, miało to więc nastąpić przed samym wyjazdem Fryderyka, przy pożegnaniu z Elsnerem i kolegami w Woli pod Warszawą. U Hoesicka jednak czytamy:

„W przeddzień wyjazdu Chopina liczne grono jego przyjaciół i wielbicieli (a nie brakło wśród nich i starego Żywnego) urządziło

---

12) Karłowicz, l. c., str. 355.

13) E. Ganche, Dans le souvenir de Frédéric Chopin, Paryż 1925, str. 126.

14) Karasowski, l. c. II, 202.

15) Karasowski, l. c. I, 188.

dlań w mieszkaniu Reinschmidta ucztę pożegnalną, na której ofiarowano mu puhar srebrny z odpowiednim napisem, wypełniony ziemią rodzinną. Wzruszony tą symboliczną pamiątką Chopin rozpłakał się [16]).

Hoseick widocznie mówi o tym samym wydarzeniu, które opisuje Karasowski (zapożycza nawet jego wyrażeń). Ale cofając je w czasie opiera się przy tym niewątpliwie na wspomnieniach „Reinszmitka“, gdyż w dalszym ciągu dodaje, że na tej uczcie Chopin skomponował swą Hulankę, a omawiając tę piosenkę i jej powstanie wyraźnie powołuje się na świadectwo Reinschmidta [17]).

Jednak, jak z opowiadania tego ostatniego wynika [18]), uczta z „hulanką“ (przez małe i przez duże *h)* odbyła się jeszcze w sierpniu(!) — jak wiemy, Chopin wyjazd swój ciągle odkładał, i to tłumaczy jego tak przedwczesne pożegnanie — i w opisie jej o wręczeniu puhara napełnionego ziemią polską... nie ma najmniejszej wzmianki.

Oczywiście nie jest wykluczone, że — przy niewątpliwym pomieszaniu wszystkich odnośnych szczegółów w dostępnej nam literaturze — puhar taki Chopin rzeczywiście otrzymał przy pożegnaniu w Woli. Ale przyznać trzeba, że akt taki wydaje się sam przez się dość mało prawdopodobny. Przecież gdy Chopin opuszczał Warszawę, nie było wcale o tym mowy, aby miał osiedlić się za granicą. Miał on tylko przez czas pewien „otrzeć się“ na szerokim świecie, poznać obce kraje, nowych ludzi, rozszerzyć swe horyzonty, wykształcić się, wydoskonalić w swej sztuce. Więc czemuż mieliby przyjaciele jego wystąpić z takim uroczystym i wzruszającym darem, jak gdyby Fryderyk już nigdy do kraju nie miał wrócić? I gdyby taki puhar mu ofiarowano, czy kantata, jaką odśpiewano przy pożegnaniu, i jakiej tekst został nam przekazany, nie zawierała by odpowiedniej aluzji?

Co więcej — i tutaj znowu wracamy do wywodów naszego angielskiego chopinisty — Hedley bardzo trafnie zauważa, że w opisie pożegnania w Woli, jaki „Kuryer Warszawski“ umieścił „zaraz następnego dnia“ [19]), nie ma ani słówka o takim geście ze strony

---

16) Hoesick, Chopin: Życie i twórczość, Warszawa 1910, I, 254.

17) Hoesick, w pierwszym wydaniu pierwszego tomu cytowanego powyżej dzieła, Warszawa 1904, str. 722.

18) Ogłosił je Pion warszawski, w n-rze z 16 czerwca 1934, w wyjątku z pamiętnika Anny Wóycickiej pt. „Wieczorek pożegnalny Fryderyka Chopina".

19) Hoesick, l. c. I (1910), 255.

żegnających Chopina. Trudno przypuścić, aby „reporter“ o nim nie wiedział, albo uważał go za szczegół niegodny specjalnej uwagi.

Wszystko to razem wzięte daje dużo do myślenia i sceptycyzm Hedleya względem całej tradycji „puharowej“ trudno doprawdy uważać za nieuzasadniony.

* * *

Może to rozwiewanie „legend“ uznane będzie za brak pietyzmu dla pamięci Chopina? Nie sądzimy, aby pietyzm miał objawiać się w tworzeniu albo podtrzymywaniu „mitów“, choćby najpiękniejszych i najbardziej wzruszających. Cześć, miłość, uwielbienie i wdzięczność tym są głębsze, im bardziej idą w parze z umiłowaniem i poszukiwaniem prawdy.

BRONISŁAW EDWARD SYDOW (Warszawa)

CHOPIN I DELACROIX

(Historia jednego portretu)

Jednym z najbardziej znanych, a może najszerzej rozpowszechnionym z portretów Fryderyka Chopina jest dzieło Eugeniusza Delacroix [1]), zdobiące jedną z sal Muzeum Luvru w Paryżu. Każdy zna go co najmniej z licznych reprodukcji w różnych technikach grafiki. Był on również przedmiotem studiów wielu artystów, z których to prac wspaniała autolitografia Leona Wyczółkowskiego z r. 1910 wybija się na pierwsze miejsce i stanowi odrębne, poważne dzieło sztuki w ikonografii chopinowskiej. Mimo, że tak powszechnie znany jest ten portret olejny Eugeniusza Delacroix, niewielu zna jego historię. Ma ona w sobie wiele tajemnic, których prawdopodobnie nigdy całkowicie nie odsłonimy. Zanim powrócimy do samego portretu, musimy okiem rzucić na stosunek między osobami, które w grę wchodzą.

Chopin poznał Eugeniusza Delacroix w domu pani George Sand [2]) na wiosnę r. 1838. Znajomość między pisarką, już wówczas dobrze znaną w kołach paryskich, a nawet poza nimi, a Delacroix trwała już od czterech lat, mianowicie od r. 1834, gdy po raz pierwszy została przez niego portretowana [3]). Przyczynił się do tego

---

[1]) Ferdinand Victor Eugène Delacroix, ur. 26. IV. 1799, zm. 1863.

[2]) Amandine Louise Aurore Dupin, ur. 2 lipca 1804 r., wyszła w r. 1822 za mąż za barona Dudevant. W r. 1830 poznała w Nohant młodego literata Jules Sandeau, z którym razem w r. 1831 opuściła Nohant, rozwodząc się z mężem. Wkrótce wydała pierwszą swoją powieść pt. „Indiana" pod pseudonimem George Sand. Odtąd używała tego pseudonimu stale.

[3]) Jest to jedyny portret George Sand samej, malowany przez Delacroix. Mylnie publikowany zarówno przez H. Opieńskiego w „Chopin" (Lwów 1910,

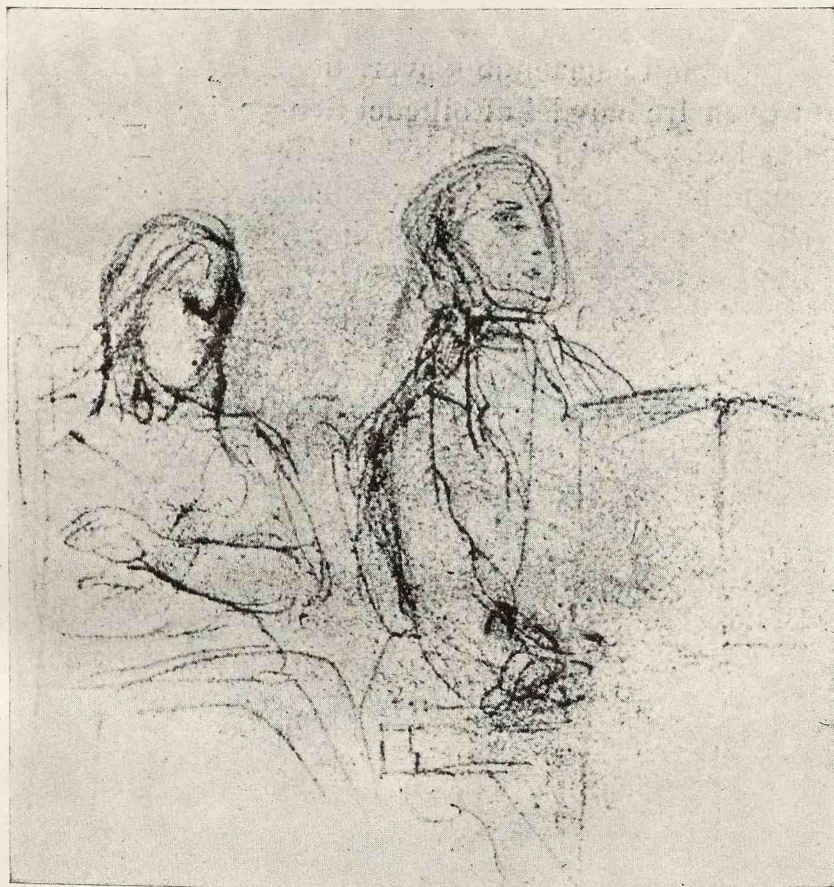
wydawca pani Sand, François Buloz, który pragnąc posiadać jej portret, polecił jego wykonanie znajomemu mu Delacroix. Stąd powstał znany portret olejny, przedstawiający młodą pisarkę w pozie 3/4 z prawej, z futrzanym kołnierzem. Portret ten, figurujący w katalogu Robaut-Chesneau, do niedawna znajdował się w posiadaniu potomków Buloz'a. Delacroix, człowiek o poglądach bardzo postępowych, należał odtąd do koła tych, którzy stale bywali u George Sand nie tylko w jej domu paryskim, ale również w jej letniej rezydencji w Nohant pod La Châtre.

Znajomość z panią Sand zawarł Chopin przez Franciszka Liszta pod koniec roku 1836, gdy Liszt wraz z hr. Marią d'Agoult wrócił ze wspólnego z George Sand pobytu w Szwajcarii. Pani Sand od samego początku stała się entuzjastką nie tylko muzyki, ale i osoby Chopina, w przeciwieństwie do niego samego, który zachowywał się z wielką rezerwą wobec p. Sand, a nawet do przyjaciół zwykł wyrażać się dosyć ujemnie o jej ekstrawaganckim sposobie ubierania się po męsku i paleniu cygar, co zwłaszcza w owych czasach rzucało się szczególnie w oczy. Niemniej Chopin bywał od czasu do czasu, zwłaszcza w towarzystwie serdecznego przyjaciela swego, Wojciecha Grzymały, u pani Sand i na wiosnę r. 1838 poznał tam Eugeniusza Delacroix. Malarz ten, sam wysoce muzykalny, od chwili poznania Chopina i usłyszenia jego gry zapałał szczerym ogniem entuzjazmu i sympatii dla młodszego od siebie o jedenaście lat kompozytora. Uczucie to wkrótce przekształciło się w przyjaźń, którą dochował Chopinowi aż do śmierci. W lipcu 1838 r. Delacroix, pozostawszy w bliskich stosunkach z George Sand i Chopinem, postanowił wykonać wspólny portret obojga. Losy tego portretu są głównym przedmiotem niniejszego artykułu.

W ciągu lipca i prawdopodobnie w początku sierpnia 1838 r. Chopin i George Sand spotykali się niejednokrotnie na seansach w jego pracowni przy rue des Marais - Saint Germain nr 17 (dzisiejsza rue Visconti, mała uliczka, położona między rue de Seine i rue Bonaparte), gdzie Chopin zasiadał do sprowadzonego ad hoc od Pleyela fortepianu i improwizował, podczas gdy jego przyjaciel pra-

---

str. 67 i Lwów—Warszawa 1925, str. 69) jak i przez F. Hoesicka w „Chopin— Życie i twórczość" (Warszawa 1911, tom II, str. 231), a po nich przez innych portret olejny Eug. Delacroix, rzekomo przedstawiający George Sand z dużym okrągłym kapeluszem na głowie, był malowany przez Delacroix już w r. 1827, tj. na siedem lat przed poznaniem p. Sand w czasie, gdy hrabina Aurora Dudevant jeszcze nie ukazała się na paryskiej niwie literackiej. Portret ten przedstawia, jak wynika z katalogu Robaut· „Jeune femme au chapeau".



Nr 1



Nr 2



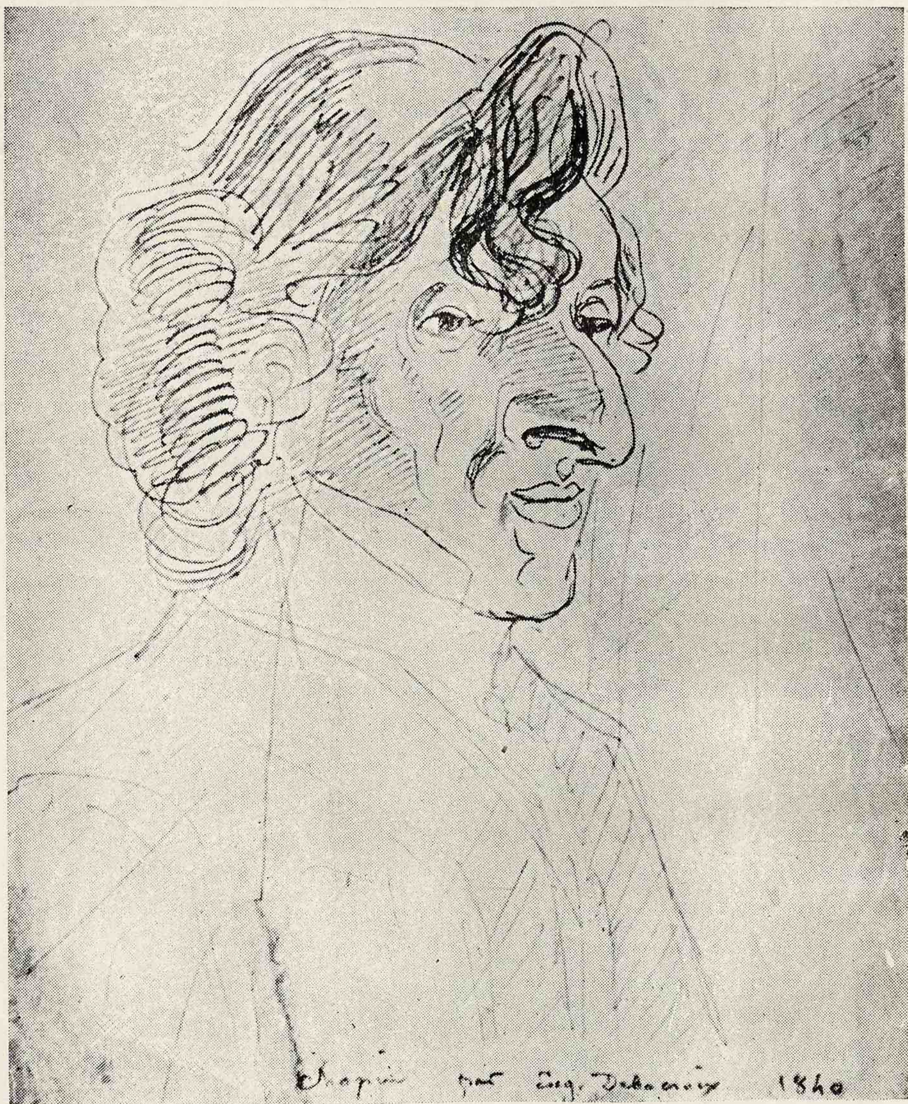
Nr 3



Nr 4



Nr 5



Nr 6

cował nad portretem. Pierwszy szkic ołówkowy do tego portretu, znajdujący się w zbiorach Muzeum Luwru [4]) (il. nr 1) jest prawie zupełnie nieznany szerszemu ogółowi. Przedstawia on Chopina siedzącego na krześle przy fortepianie z głową lekko podniesioną, jakby zapatrzonego w dal. Wyczuwa się ręce spoczywające na klawiszach. Jakkolwiek jest to szkic bardzo lekki, określający jedynie ruch i kontury figur, domyślamy się, że Chopin gra, a siedząca tuż za nim względnie obok niego również na krześle George Sand słucha gry jeko w zadumie, z rękami skrzyżowanymi. Kompozycyjnie ten pierwszy rzut nie wydaje się szczególnie szczęśliwym i prawdopodobnie, przystępując do wykonywania portretu na płótnie, Delacroix odstąpił od niego, odmiennie grupując postacie portretowanych. Dokonał jednak w toku pracy kilku doskonałych szkiców portretowych, które się zachowały.

Pierwszy z nich, znajdujący się jeszcze w r. 1937 w zbiorach M-me Lauth-Sand w Paryżu [5]) (wym. 243 × 186 mm), jest szkicem ołówkowym popiersia Chopina, lekko w światłach podkreślonym białą kredką. Jest to jeden z najlepszych portretów Chopina, przedstawiający go w ³/₄ z prawej; doskonały to dokument, rzucający światło na rzeczywisty wygląd kompozytora w owym czasie, gdy pod względem zdrowotnym czuł się dobrze, mimo prawdopodobnie nurtującej w nim już choroby. Prawie w tym samym czasie wykonany portret ołówkowy Goetzenbergera, przedstawiający Chopina przy fortepianie, wykazuje niezwykłe podobieństwo. Drugi szkic portretowy, znacznie większy wymiarami [6]) (470 × 470 mm), mógł być ostatecznym rysunkiem przed malowaniem obrazu olejnego. Wykonany całkowicie ołówkiem nie różni się zasadniczo w charakterze od poprzedniego. Istnieje jednakże drugie prawdopodobieństwo: ponieważ żaden z tych dwóch rysunków nie jest datowany, przeto jest możliwe, że Delacroix wykonał ten rysunek później na zamówienie, z mniejszego, powyżej opisanego szkicu. Poza tym znajduje się w Muzeum Luwru doskonałe studium ramion George Sand, rysowane piórem i tuszem (o wymiarach 143 × 165 mm), pochodzące, jak pierwszy szkic ołówkowy, ze zbiorów Etienne Moreau-

4) Nr inwentarza Musée du Louvre R F 9357; przekazany legatem wraz ze zbiorami Etienne Moreau-Nélaton. Wymiary: 126 x 143 mm.

5) Podobno na krótko przed wojną przeszedł do zbiorów Edouarda Ganche'a w Lyon, zamordowanego w r. 1944 przez Niemców.

6) Te szkice portretowe były wystawione na wystawie poświęconej twórczości Eugeniusza Delacroix w r. 1930 i znajdują się w katalogu tej wystawy pod nr. 383 i 384.

Nélaton [7]). Notatka do tego rysunku w katalogu brzmi: „Ils sont croisés (les bras) et la main gauche marque la mesure". Ta ostatnia uwaga nie zgadza się, gdyż George Sand nie bije tą ręką taktu — co było by dziwnym — lecz trzyma między kciukiem a palcem wskazującym papieros. Fakt wykonania przez artystę osobnego studium ramion wskazuje jakoby na to, że Delacroix, przechodząc przy postaci George Sand z pozycji siedzącej (patrz ilustr. nr 1) do stojącej, a z opartych na łonie ramion do opierających się — prawdopodobnie — na poręczy krzesła Chopina lub pozostających bez oparcia, uważał ten szczegół za ważny. Szkicu twarzy George Sand nie posiadamy.

Na temat kompozycji tego podwójnego portretu „Chopin — George Sand", którą obecnie można tylko wyobrazić sobie na podstawie pozostałych i zachowanych fragmentów, istnieją dwie różne koncepcje. Etienne Moreau-Nélaton, który był w posiadaniu pierwszego szkicu ołówkowego portretu, wyrażał zdanie, że Delacroix wykonał prawdopodobnie portret olejny dokładnie na podstawie tego szkicu, nie wprowadzając żadnych zmian [8]). Jego opinię popiera całkowicie i bez zastrzeżeń duński historyk sztuki i dyrektor Glyptoteki kopenhaskiej Leo Swane, który w obszernym studium, ogłoszonym w „Roczniku Muzeum Sztuki" pt. „Portret George Sand przez Delacroix w Ordrupgaard" [9]), stara się udowodnić, że koncepcja malarska, ujęta w szkicu ze zbiorów Moreau-Nélaton pozostała bez zmiany przy ostatecznym wykonaniu portretu olejnego. W przeciwieństwie do tego pozostaje przede wszystkim rysunek i oświadczenie Alfreda Robaut [10]), że podczas zbierania materiałów do swego katalogu dzieł Delacroix widział jeszcze podwójny portret przed jego zniszczeniem. To też wykonał drobny rysunek piórem [11]) (ok. 25 × 25 mm), który w artykule niniejszym reprodukujemy w powiększeniu (il. nr 2). Na oświadczeniu i rysunku Robaut'a opiera się zarówno najpoważniejszy biograf Eugeniusza Delacroix, Raymond

---

[7]) W zbiorach Luwru rejestrowane jest pod nrem R F 9633; Catalogue Exposition Eugène Delacroix, Paris 1930, nr 385.

[8]) Etienne Moreau-Nélaton: Delacroix raconté par lui même. Paryż 1916, t. II, str. 23.

[9]) „Delacroix portraet af George Sand paa Ordrupgaard", Kunstmuseets Aarsskrift, Kopenhaga 1930, t. XII—XV, str. 95—108.

[10]) L'oeuvre complet d'Eugène Delacroix—descilas, gravures, lithographies. Catalogué et reproduit par A. Robaut, commenté par Ernest Chesneau, Paryż 1885.

[11]) Rysunek ten umieszczony jest w Catalogue Robaut-Chesneau pod nr. 665.

Escholier, w swym dziele pt. „Delacroix. Peintre, graveur, écrivain“ [12]) jak A. de Rothmaler w studium „Les portraits de George Sand par Delacroix“ [13]).

Jak wyglądał zatem wspólny portret Chopina i George Sand? Jeśli weźmiemy pod uwagę wymiary pozostałych fragmentów olejnego portretu, mianowicie wymiar portretu Fryderyka Chopina w Luwrze (il. nr 3), wynoszący 460 × 380 mm oraz portretu George Sand w Glyptotece kopenhaskiej (il. nr 4), wynoszący 810×570 mm, i ułożymy te dwa portrety obok siebie według pierwszego szkicu (il. nr 1), dojdziemy do wniosku, że wspólny portret zestawiony w ten sposób byłby kompozycyjnie niemożliwy. Umieszczając bowiem głowę Chopina o pół głowy ponad górnym brzegiem głowy George Sand, tj. tak jak widzimy stosunek wysokości głów obojga portretowanych na szkicu nr 1, wynikało by, że siedzący przy fortepianie Chopin sięgał prawie o głowę ponad górny brzeg kominka, którego fragment widzimy na lewym brzegu portretu George Sand. Natomiast jest zupełnie naturalnym, że George Sand, która była bardzo niskiego wzrostu i krępa, stojąc za krzesłem grającego na fortepianie Chopina i spoglądając — prawdopodobnie — na jego ręce (stąd lekkie pochylenie w dół twarzy i spuszczone powieki), sięgała, jak to widzimy na jej portrecie, głową górnego brzegu kominka. Fakt, że nie ma za jej plecami poręczy krzesła, którą widzimy na pierwszym ołówkowym szkicu, również mógłby wskazywać na stojącą pozę pisarki. Ze stanowiska czysto malarskiego kompozycja taka, a nie ta, która jest przedmiotem koncepcji Nélatona i Swane'a, była bardziej harmonijna, przy jednoczesnym lepszym uwypukleniu postaci George Sand. Zresztą nie ma powodu do powątpiewania o autentyczności szkicu Alfreda Robaut, który znał oryginał.

Wspólny portret Chopina i George Sand pozostał niewykończony. Nie można tego jednakże twierdzić o samych postaciach portretowanych. Co prawda, oba portrety są wykonane widocznie szybko i jakby szkicowo, niemniej jednak przedstawiają jako portrety pełną wartość dokumentarną. Odnosi się to zwłaszcza do portretu Chopina, który w tym wspólnym portrecie wydaje się być głównym obiektem studium malarza, co wolno nam przypuszczać na podstawie istnienia aż dwóch szkiców portretowych samego Chopina. Jeśli porównamy portret Chopina z nielicznymi zresztą portretami

[12]) W 3 tomach, Paryż 1927, t. II, str. 136.

[13]) W „Gazette des Beaux-Arts", Paryż 1926, VII/VIII, str. 70—78.

2*

Delacroix z tego okresu, przekonamy się, że takie pozornie szkicowe ujęcie leżało w naturze jego techniki olejnej. Postać George Sand wymagała nie wiele do wykończenia; w obecnej jednak formie, mimo pewnych niedociągnięć w rysach (nos, usta), stoi portret ten wyżej klasą od portretu z r. 1834.

Jakie powstały przyczyny, że Delacroix nie dokończył portretu swych przyjaciół, nie wiemy. Listów Chopina z roku 1838 do rodziny i najbliższych nie posiadamy, gdyż korespondencja z tego okresu została zniszczona podczas pożaru pałacu Zamoyskich przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie 19 września 1863 roku. Jest zresztą prawdopodobne, przy dyskrecji Chopina, że będąc portretowanym wspólnie z przyjaciółką, o której dopiero w późniejszej korespondencji wspominał, i to bardzo oględnie i dyskretnie, gdy wiadomości o ich stosunku już innymi drogami doszły do rodziny, otoczył te seanse u Delacroix raczej tajemnicą. Nigdy też później o tym portrecie nie wspominał. Przypuszczalnie Chopin nie był nim zachwycony, a może również jego przyjaciółka miała mu to i owo do zarzucenia. Pewnym jest jedynie, że Delacroix pozostawił płótno to w stanie niedokończonym i przechował je w swej pracowni aż do śmierci, w r. 1863. Nawet po jego zgonie portret ten pozostał na razie w cieniu, jeśli nie w zapomnieniu. Być może, wpływała tu okoliczność, że nie był on wykończony i nie przedstawiał widocznie dla tych, którzy urządzali aukcję pośmiertną dzieł Delacroix, wystarczającej wartości. Faktem jest, że na wystawie, która poprzedziła aukcję spuścizny Delacroix i która odbyła się według jego własnego zarządzenia testamentarnego na wiosnę 1864 r., wywołując wielką sensację i dając w rezultacie 350.000 franków, jak na owe czasy sumę wysoką, ten portret nie figurował. Nie znalazł się on również na wielkiej wystawie pośmiertnej (1864) dzieł Delacroix, będącej uzupełnieniem i rozszerzeniem wystawy aukcyjnej. W tym samym roku nabył portret ten od spadkobierców Eugeniusza Delacroix malarz prowincjonalny, Constant Dutillieux z Arras, wielki wielbiciel sztuki Delacroix i muzyki Chopina. Znał się on z Delacroix od r. 1839, przyjaźnił się z nim i możliwe jest, że w latach późniejszych spotkał się również z Chopinem. Delacroix polecił mu, razem z kilkoma innymi, uporządkowanie po jego śmierci pozostałych w spuściźnie w znacznej ilości rysunków i studiów. Tym sposobem natrafił Dutillieux na niewykończony portret Chopina i George Sand i wszedł w jego posiadanie. Constant Dutillieux umarł w rok potem (1865). Jego własne obrazy oraz jego zbiory zostały sprzedane

przez rodzinę na aukcji dopiero w r. 1874. Tymczasem już w katalogu dzieł Delacroix Adolfa Moreau z r. 1873 ukazują się portrety Chopina i George Sand rozdzielone. Należy zatem przypuszczać, że między latami 1865 a 1873 nastąpił barbarzyński czyn pocięcia wspólnego ich portretu na dwie oddzielne części.

Jakie mogły zaistnieć ku temu przyczyny? Istnieją dwie możliwości. Jedną jest skwapliwość, z którą George Sand (po części pod wpływem swego syna Maurycego, który nienawidził Chopina i niemało przyczynił się w swym czasie do zerwania stosunku przyjaznego między matką a kompozytorem) usuwała wszelkie dowody bliskiego stosunku z Chopinem. Tym sposobem padły ofiarą jej postępowania nie tylko prawie wszystkie listy Chopina do niej pisane, ale również jej własne listy do Chopina, które Ludwika Jędrzejewiczowa, w drodze powrotnej do kraju w obawie przed celnikami rosyjskimi, pozostawiła w Mysłowicach na Śląsku u przyjaciół w depozycie. Na listy te natknął się w maju r. 1851 przypadkowo Aleksander Dumas syn, podczas pobytu na Śląsku i na skutek porozumienia się ojca jego, którego powiadomił o tym nader ciekawym znalezieniu, z George Sand, przywłaszczył je sobie i doręczył w październiku 1851 r. pisarce. Ta spaliła je w jego obecności razem z listami od Chopina [14]). Jest zatem możliwe, że ona sama lub Maurycy Dudevant, jej syn, wpłynął na rodzinę Dutillieux, by odseparowała złączoną na portrecie matkę od znienawidzonego Chopina. Druga koncepcja, może naturalniejsza, jest ta, że spadkobiercy Constant Dutillieux'a, chcąc umożliwić sprzedaż obiektu, który w całości nie zainteresowałby może nikogo w owym czasie, postanowili sporządzić osobne portrety Chopina i George Sand. Myśl ta mogła nasunąć się im i z tego powodu, że portret Chopina mógł być uważany za wykończony i przedstawiał ciekawy obiekt. Meier-Gräfe twierdzi, że podział obrazu nastąpił na skutek zatargu w rodzinie Dutillieux przy podziale ogólnym [15]). Bowiem na aukcji zbiorów Constant Dutillieux w dniu 26 marca 1874 r., portret Chopina [16]) zajmował jako nr 7 w katalogu aukcji jedną z poważnych pozycji zbioru Dutillieux i został nabyty przez antykwariusza Brame za cenę fr. 820. Od Bra-

---

[14]) Por. Edouard Ganche: Frédéric Chopin sa vie et ses oeuvres. Paryż 1923, str. 431—435.

[15]) Katalog der Delacroix - Ausstellung in Berlin im Salon Paul Cassirer vom 4 November bis 4 Dezember 1907, str. 54 (tekst, J. Meier-Gräfe).

[16]) W katalogu Robaut - Chesneau figuruje pod nrem 665; w kat. Expos. Delacroix 1885, jako nr 141.

me'a nabył ten portret pianista i profesor Konserwatorium paryskiego Antoine Marmontel (1816—1897). Po jego śmierci obraz przeszedł wraz z innymi jego zbiorami jako legat w posiadanie Musée du Louvre, gdzie znajduje się pod nrem 213A katalogu. Druga część portretu, przedstawiająca George Sand, została sprzedana w r. 1887 do zbiorów Chéramy w Paryżu [17]) za cenę 500 franków. W r. 1908 przeszła za 2000 fr. do zbiorów Georges Viau, a następnie do Danii, do kolekcji Hermanna Heilbutha i dalej do zbiorów Wilhelma Hansena. Po śmierci Hansena wdowa jego oddała obraz wraz z innymi zbiorami Glyptotece w Kopenhadze.

Podzielone są zdania nie tylko co do kompozycji tego portretu Chopina i George Sand, ale również co do czasu jego powstania. Marmontel, w którego posiadaniu znajdował się portret Chopina przez długie lata, twierdził [18]), że „jest to Chopin ostatnich lat życia, chory, złamany przez cierpienie; rysy jego noszą już pieczęć śmierci, wzrok marzący, melancholijny, znajdujący się między niebem a ziemią, pół we śnie, pół w przeczuciu śmierci..." Prof. Jerzy Mycielski w tekście do portretu Chopina w wydawnictwie „Portrety Polskie w XVI—XIX w.", wydanym przez Marię z hr. Branickich ks. Jerzową Radziwiłłową (Lwów, br. H. Altenberg, t. I, zeszyt 1), pisze: „Z tych lat (z ostatnich lat życia Chopina) pochodzi nasz portret olejny Chopina, popiersie w połowie naturalnej wielkości, do którego rysunek wspaniały sangwiną (sic!) znany już był od dawna i wydany. Cała boleść i natchnienie dogasającego artysty maluje się tu w jego oczach..."

Gdybyśmy nawet nie posiadali innych dowodów, ściśle określających czas powstania tego portretu Chopina, który w katalogu Musée du Louvre, a za nim w katalogu „Exposition Eugène Delacroix, Louvre" (Paryż 1930, nr 87) i w katalogach wystaw chopinowskich lat 1932 i 1937 figuruje słusznie pod datą 1838, pewien szczegół jego twarzy wskazywałby na lata 1838—1839 najpóźniej. Bowiem Chopin począwszy od r. 1830, a więc od czasu pobytu w Wiedniu, zapuścił bokobrody, zwane wówczas baczkami. Jak sam się wyraża w jednym z listów do rodziny, zapuścił je wówczas tylko z prawej strony, odwróconej na koncertach do publiczności, idąc za modą. Później zapewne, gdy zarost jego stawał się silniejszy,

17) p. Katalog Robaut z notatkami znajdującymi się w Cabinet des estampes w Paryżu.

18) Pisze o tym Frederic Niecks w „Frederic Chopin the man and musician", Londyn 1877.

zapuścił te baczki obustronnie. Na wszystkich znanych nam portretach, datowanych z tych lat, mianowicie na portrecie Vigneron'a z 1833 r., znanym nam tylko z litografii Ernemanna, w tym samym roku wykonanej z polecenia paryskiego wydawcy Chopina, Maurycego Schlesingera, na medalionie Antoniego Bovy'ego z r. 1837, gdzie Chopin jest przedstawiony z lewego profilu, jak również na wspominanym już portrecie ołówkowym Goetzenbergera z października 1838 r. Chopin nosi bokobrody, zarówno z prawej jak i z lewej strony. Na portrecie wykonanym przez Delacroix i na dwóch szkicach portretowych ołówkowych do niego, widzimy również te bokobrody. Natomiast wszystkie późniejsze portrety i rzeźby, począwszy od biustu Dantana z r. 1841, trzech medalionów i medalioników Antoniego Bovy'ego z r. 1847, czterech portretów rysowanych przez Winterhaltera w maju 1847, portretu ołówkowego Lehmanna z tegoż roku, aż do olejnego portretu Antoniego Kolberga z r. 1848 pokazują nam Chopina bez zarostu.

Posiadamy jednakże poza tymi ikonograficznymi dowodami, niezbicie pewnymi zresztą, inny dowód, który usuwa wszelkie wątpliwości co do dokładnego okresu, w którym powstał wspólny portret Chopina i George Sand. Jest nim krótki list, pisany przez Eugeniusza Delacroix do swego przyjaciela Pierret'a, w dniu 5 września 1838 roku z Valmont, gdzie przebywał pod koniec lata tego roku. List ten brzmi następująco (tłum.):

„To zlecenie, które polecam Twojej dobroci, byłoby, byś spacerem udał się do Pleyela, fabrykanta fortepianów, i poprosił go, by kazał zabrać ode mnie, Delacroix, rue des Marais - Saint - Germain 17, fortepian, który p. Chopin kazał tam przenieść dwa miesiące temu..."

List ten wskazuje niewątpliwie na to, że z początkiem lipca 1838 r. Chopin polecił swemu przyjacielowi Pleyelowi, na którego fortepianach prawie wyłącznie grywał, przewiezienie do atelier malarza Delacroix fortepianu, który służył podczas pozowania do jego portretu i pani Sand. Dla innego celu przewiezienie tego fortepianu i następnie żądanie jego odwiezienia byłoby niewytłumaczalne. Możemy zatem przyjąć z prawie zupełną pewnością, że portret ten powstał w lipcu a może częściowo w sierpniu 1838 r.

Delacroix nie poprzestał jednak na tym jednym portrecie Fryderyka Chopina, którego często odwiedzał w jego mieszkaniu i z którym razem kilkakrotnie przebywał w porze letniego i jesiennego wypoczynku w Nohant, posiadłości pani George Sand. Tak więc

znamy portret-karykaturę, rysowany w roku 1840 do albumu pani Sand, który obecnie znajduje się w zbiorach André Meyer, w Paryżu. Chopin jest przedstawiony przez przyjaciela z rozwichrzoną czupryną i wybitnie wyogromnionym nosem, który i tak, jak wiemy z różnych portretów, a zwłaszcza z wypowiedzeń samego Chopina w swych listach, był bardzo charakterystyczny. Rysunek ten jest podpisany, lecz nie ręką Delacroix: Chopin par Eug. Delacroix 1840. Posiadamy poza tym dwa nie datowane rysunki ołówkowe Eugeniusza Delacroix, przedstawiające Chopina jako Dantego. Chopin, w todze-płaszczu, znanym z portretów poety, z laurowym wieńcem na głowie, ze swoim ostrym, charakterystycznym profilem daje idealny wizerunek wielkiego Florentyjczyka. Co do powstania tego portretu istnieją różne wersje i różne są zdania co do czasu jego narysowania. Najprawdopodobniejsza jest wersja następująca:

Z początkiem roku 1847, a więc krótko przed zerwaniem stosunków między Chopinem a George Sand, Delacroix otrzymał od rządu francuskiego polecenie udekorowania freskami ze scenami z Pól Elizejskich sklepienia kopuły Biblioteki Senatu w Pałacu Luksemburskim. Nie wiedząc (wobec niezwykłej dyskrecji Chopina) o naprężonych już wówczas stosunkach między nim a pisarką, która w konflikcie zarysowującym się między Chopinem a jej synem Maurycym wyraźnie stawała po stronie tego nietaktownego młodzieńca, Delacroix postanowił uwiecznić swych serdecznych przyjaciół na tych freskach. Malując więc apoteozę Dantego, wprowadzanego przez Wergiliusza do Pól Elizejskich i przedstawianego Homerowi, dał poecie rysy Fryderyka Chopina. Na przeciwległej stronie tego fresku została uwieczniona George Sand jako Aspazja. W ten sposób malarz uczynił z apoteozy Dantego w rzeczywistości — dla siebie co najmniej — apoteozę Chopina. Dnia 1 kwietnia 1847 roku taki znajdujemy zapisek w dzienniku Delacroix:

„O jedenastej byłem w Luksemburgu z panią Sand, Chopinem. Oglądaliśmy razem galerię po obejrzeniu kopuły".

Otóż rysunek, przedstawiający Chopina w szatach Dantego, noszący wyraźnie jego cechy, pochodzi zapewne z tego czasu, kiedy Delacroix przygotowywał postacie do tego fresku. Ponieważ istnieją dwa takie portrety, różniące się tylko napisem na jednym z nich, jest przeto możliwe, że Delacroix wykonał drugi egzemplarz na czyjeś życzenie. Pewnym jest, że jeden z tych rysunków, a mianowicie

ten, który jest podpisany przez malarza w zagadkowy sposób rebusem:

De *la* † = De — la — croix, pozostał w posiadaniu Delacroix do jego śmierci i wisiał u niego na ścianie. Gdy czuł nadchodzący koniec życia, polecił swej wiernej służącej, Jenny Le Guillon, by po jego śmierci oddała do Muzeum Luwru ten ukochany portrecik Chopina à la Dante, z wieńcem laurowym na skroni i z napisem „Cher Chopin", razem z własnym olejnym portretem.

Eugeniusz Delacroix był nie tylko wybitnym malarzem i rewolucjonistą w malarstwie francuskim swego czasu — tak jak nim był Chopin w muzyce. Odznaczał się, jak to już powiedzieliśmy, niezwykłą muzykalnością i należał do tej niewielkiej grupy ludzi ówczesnego świata kulturalnego, którzy rozumieli muzykę Chopina, wniknęli w jej ducha i widzieli wielkość Chopina, przeczuwając zarazem rolę jego w historii muzyki. Stąd zbliżenie się duchowe do Chopina, który w towarzystwie takich ludzi, jak Delacroix i Norwid czuł się dobrze, bo był zrozumianym i lubił z nimi dyskutować na tematy muzyczne. Delacroix miał jeszcze jeden wybitny talent: pisarski. Stąd jego dziennik, do którego wpisywał swe myśli i wrażenia — nieregularnie co prawda — jest źródłem niezwykle trafnych spostrzeżeń dotyczących Chopina i jego dzieła. Nie tylko za życia przyjaciela notował Delacroix wrażenia swe z rozmów z nim odbytych i swe refleksje powstające na ich temat. Po śmierci Chopina, którą odczuł głęboko, zapisał zaledwie kilka słów, lecz jak wymownych:

„Quelle perte! Que d'ignobles gredins remplissent la place, pendant que cette âme belle vient de s'étendre!"

Długie chwile rozmyślań poświęca zmarłemu tak wcześnie przyjacielowi. I tak znajdujemy pod datą 28 lutego 1851 następującą, wielce charakterystyczną notatkę:

„Jaka by nie była popularność twórczości tego, którego cierpienia złamały dawno przed zgonem, należy przypuszczać, iż potomność będzie miała dla jego dzieł uznanie nie mniejsze niż to, które mu już przyznano. Ci, którzy w przyszłości będą zajmowali się historią muzyki, podkreślą udział — a będzie on wielki — tego, który odznaczył się takim rzadkim geniuszem melodyjnym, tak szczęśliwym i nadzwyczajnym rozszerzeniem tkaniny harmonicznej, że jego wyczyny będą słusznie bardziej ocenione od wielu dzieł o większej objętości, granych i ponownie granych przez wielką ilość instrumentów, śpiewanych przez mnóstwo primadonn.

„Zamykając się w wyłącznych ramach fortepianu, Chopin dowiódł — naszym zdaniem — rzeczy zasadniczej dla twórcy, mianowicie słusznej oceny formy, w której danym mu było wyróżnić się.

„Trudno znaleźć drugiego, będącego w posiadaniu wyższych właściwości melodycznych i harmonicznych, który by się oparł pokusom, zawartym w śpiewie smyczka, w melancholii fletu, w potędze ogłuszającej trąby, które z uporem uważamy za jedyny wyraz starej bogini, o której łaski się staramy. Jakie zastanowienie i przekonanie było potrzebne, by się ograniczyć do sfery pozornie mniej płodnej i tam dzięki swemu geniuszowi dać się wykłuć temu, co wydawało się, że nie może zakwitnąć na tym terenie? Jakie wniknięcie intuicyjne oświetla ten wybór wyłączny, który wyrywając różne efekty instrumentów z ich zwykłej dziedziny, przeniósł je do sfery bardziej zredukowanej, lecz zidealizowanej? Jakie ufne zrozumienie przyszłej potęgi swego instrumentu musiało kierować tą rezygnacją z własnej woli, z empiryzmu tak powszechnego!... Jak winniśmy szczerze podziwiać tę niebywałą troskliwość o piękno dla niego samego, która z jednej strony odciągnęła jego talent od ogólnej tendencji rozdzielania między setkę pulpitów każdy ułamek melodii, a która z drugiej strony spowodowała, że rozszerzył środki sztuki, ucząc jak je koncentrować na najmniejszej przestrzeni!"

„Daleki od ambicji korzystania z głosu orkiestry, Chopin kontentował się, widząc swą myśl całkowicie oddaną przez kość słoniową klawiszy... Osiągał zawsze swój cel..." [19]).

Takie i tym podobne myśli snują się srebrną nitką poprzez dziennik Delacroix. Tak słowem wyrażał swoje zrozumienie ducha muzyki Chopina jak wyraził swym pędzlem i ołówkiem wniknięcie w istotę jego postaci, jego duszy.

---

[19]) Journal de Eugène Delacroix, Paryż 1893—5.

Mgr WŁADYSŁAW HORDYŃSKI

NIEZNANE LISTY CHOPINA DO ADOLFA CICHOWSKIEGO *)

Korespondencja pozostała po Chopinie przechodziła znane i nieraz tragiczne dzieje. Przez dłuższy okres czasu wydawana tylko fragmentarycznie, doczekała się wreszcie na parę lat przed wojną zbiorowego wydania, pozostawiającego jednak pod względem naukowym i wydawniczym dość dużo do życzenia. Brak należytych komentarzy, indeksów i formatów listów podyktowany był zapewne pośpiechem jak i trudnościami w należytym rozwiązaniu tych ważnych dezyderatów. Mimo wszystko jednak wydanie to spełniło duże zadanie, gdyż udostępniło nie tylko nam, ale i przez kilka tłómaczeń światu, materiał pierwszej wagi do biografii znakomitego kompozytora. Już po ogłoszeniu listów ukazało się nieco drobnych przyczynków publikowanych w różnych czasopismach. Ilościowo był to materiał raczej mały. Dopiero po wojnie ważnym uzupełnieniem, okazały się ogłoszone fragmentarycznie listy do Delfiny Potockiej, które obok bardzo śmiałych erotycznych zwrotów, pełne są niezmiernie interesujących wypowiedzi Chopina na najrozmaitsze tematy. Listy te jednak znane są tylko z odpisów i budzą przez to do dziś zastrzeżenia co do ich autentyczności. Wreszcie w bieżącym roku jubileuszowym wydano w Belgii jeden list nieznany, adresowany do Maurycego Schlesingera [1]), a w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, w depozycie pochodzącym z Gołuchowa natra-

---

*) Dyrekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, jak i Instytutowi Fryderyka Chopina, składam w tym miejscu podziękowanie za zezwolenie na opublikowanie tych listów.

fiono na dwadzieścia zupełnie dotąd nieznanych listów Chopina. W ten sposób powiększył się znacznie materiał do przygotowywanego w tym roku zbiorowego wydania listów Chopina.

Listy z Muzeum Narodowego adresowane są do Adolfa Cichowskiego **), postaci znanej wśród emigracji polskiej we Francji. Cichowski (ur. 1794, zm. 1854 [2]), początkowo poświęcił się karierze wojskowej. Brał udział w różnych kampaniach, był adiutantem generała Piotrowskiego, a potem Krukowieckiego. Porzucił następnie służbę wojskową i pracował w Wydziale Komisji Skarbu, a potem był inspektorem dochodów solnych w Kaliszu. Należał do pierwszych członków Towarzystwa Patriotycznego, założonego w 1821 r. Spowodowało to aresztowanie przez Nowosilcowa i usunięcie go ze służby. W okresie powstania 1830 roku był prezesem budowli publicznych i wydawał „Kuriera Polskiego". Wyemigrował następnie do Drezna, a z kolei w roku 1835 do Paryża. Był zapalonym kolekcjonerem i na tę pasję poświęcił dużą część swojego majątku. Cenne zbiory Cichowskiego, do których należał między innymi i autograf „Rondo à la Krakowiak" Chopina, dziś znajdujący się w Muzeum Czartoryskich, przeszły po jego śmierci częściowo do Muzeum Polskiego w Rapperswilu i do Gołuchowa, a część pozostała w rękach rodziny i zaginęła w czasie wojny.

Postać Cichowskiego w stosunku do Chopina nie jest dotąd należycie określona. Z tonu listów widać, że łączył ich dość serdeczny stosunek. Daje się to również zauważyć w ogłoszonej korespondencji Chopina, w której o nim kilkakrotnie wspomina, choć raczej epizodycznie. Czasem nawet nieco złośliwie, pisząc np. o pobycie Nowakowskiego w Paryżu [3]) „jak Cichocki z piecykiem, tak on tutaj nie wiem z jakim meblem przepędził czas...", lub w liście do Grzymały [4]): „Ale wiesz jego nowiny". Brak jednak jakichś szerszych wypowiedzi. Widać zupełnie wyraźnie, że Cichowski okazywał Chopinowi dużo życzliwości w czasie jego choroby i ostatnich chwil. Łączność ta bezwzględnie miała też i związek w przyjaźni Cichowskiego z Grzymałą, którego zalicza się do najserdeczniejszych przyjaciół Chopina.

Wspomniane listy Chopina znajdują się w korespondencji Cichowskiego z lat 1830—1854 oprawnej w czerwony półskórek w sześciu tomach przez firmę „A. Binant, 7 rue de Cléry, Paris". Na grzbie-

**) Za zwrócenie mi uwagi na tę korespondencję winien jestem specjalne podziękowanie znanemu bibliografowi mickiewiczowskiemu p. Aleksandrowi Semkowiczowi.

cie wybity jest napis z błędami ortograficznymi: „Emigracya listy różnich cs'ob de Adolfa Cichowskiego 1844—45". Listy ułożone są chronologicznie, stąd niezbyt łatwe do odnalezienia. Brak też spisów, które miały być sporządzone na wstawionych kartkach na początku tomów. Stąd też może i powód, że listy te tak długo uszły uwagi chopinologów. Listy Chopina znajdują się w tomie czwartym korespondencji obejmującym lata 1844—45. Po bliższym zbadaniu okazuje się jednak, że daty te nie odnoszą się do wszystkich listów Chopina. Na żadnym zresztą z tych listów, przeważnie bardzo zwięzłych i nie przynoszących żadnych rewelacji, Chopin nie postawił daty. Operuje tu często spotykanym u niego systemem stawiania tylko dnia i godziny. W ten sposób oczywiście dokładne ustalenie daty natrafia na bardzo duże trudności i wydaje mi się, że przesadne dochodzenie, pozbawione zupełnie całkowitej pewności, byłoby bezcelowe. Listy oprawione są bardzo niedbale, wkładane jeden w drugi i zszyte, stąd karty drugiej zszytego listu, pustej względnie z adresem, trzeba się doszukiwać. Korespondencja numerowana jest czerwonym atramentem, przy tym karty białe są opuszczane, stąd wprowadzam numerację np. 215^1, co oznacza pierwszą kartę nienumerowaną po 215. Podaję listy w tej kolejności jak zostały oprawione. Większość jest prawdopodobnie istotnie z lat 1844 - 5, ale parę z nich jest bezsprzecznie z ostatniego roku życia Chopina. Świadczą o tym nie tylko ciągłe utyskiwania na stan zdrowia, ale i podany adres jednego z ostatnich mieszkań Chopina w Paryżu.

1.

karta 216 i 221^5 format 18.5 x 12.2 cm.

„Nieuwierzysz ile żałowałem zobaczywszy twoią kartę, że mnie w domu niebyło. Jeżeli mnie chcesz dziś widzieć, zastaniesz mnie do 11-stej — i od 1-szey do 5-tey.
Sciskam Cię serdecznie Ch
poniedziałek"

2.

karta 217 i 221^4 format 18.5 x 12.2 cm.

„Jeżeli z pewnością we środę to dobrze, — ale jeżeli nie z pewnością to trzeba żebyś jechał i prosił, żeby we środę koniecznie — to jest jutro.

Sciskam Cię serdecznie Ch
wtorek rano"

3.

karta 218 i 221[3] format 20.2 x 13.3 cm.

„Kochanie Naydroższe. Odsyłam Ci z dziesięciu powierzonych biletów 5 których niemogłem umieścić. Także odsyłam Ci 100 fr za umieszczone 5. — Numera umieszczone napisałem na kopercie kajetu. — Gdyby mi C i c h o w s k i mógł przysłać l a i s s e z-p a s s e r tobym Cię zobaczył dziś wieczorem. Jestem na obiedzie u Rothschilda, a ztamtąd pojechałbym ale się o g o n a boię, który wówczas koło 10-tej strasznie długi będzie, a zimno — Jeżeli t o b y ć m o ż e poproś Cichowskiego bo to podobno od niego zależy. — Ściskam Cię i chciałbym Cię widzieć choć minutę na balu jeżeli nie gdzie indziej. Przyjeżdżają pojutrze. Ściskam Cię ściskam nayserdeczniej twóy stary Ch“

List ten jest pisany do Wojciecha Grzymały i wiąże się zupełnie wyraźnie z listem do tegoż adresata ogłoszonym przez Opieńskiego jako numer 250. Niestety i tam brak daty. Opieński umieszcza go przy końcu 1846 roku. Pisze w tym liście Chopin: *Słaby jak pies, dlatego nie byłem u Ciebie. Wiem, żeś zawsze teraz na wyspie za balem. Jutro rano przed dziesiątą odeślę Ci resztę biletów nieuplasowanych. A jeżeli będę mógł to pojadę na bal. Z Nohant przyjeżdżają w sobotę wieczór na obiad zapewne“*

4.

karta 219 i 221 [2] format 18.5 x 12.2 cm.

„Chciałbym koniecznie powiedzieć Ci d z i ś 2 słowa. Przyjdź proszę po swoim obiedzie klubowym to będzie właśnie przed moim
Chop

Poniedziałek 4-ta“

5.

karta 220 i 221 [1] format 18.4 x 11.8. List pisany ołówkiem.

„Moje Życie jeżeli możesz przed hotelem Lambert wstąp do mnie chciałbym Ci słówko powiedzieć a nie mogę się ruszyć Chopin
Czwartek 9-ta“

Na karcie 221 [1] *„Monsieur Cichowski 11 r. Caumartin“*

6.
karta 221 format 18.3 x 11.8 cm.

„Proszę Cię — Moje Życie — jeżeli będziesz dziś w hotelu każ przeprosić Pannę Dorville że nie będę mógł d z i s i a y dać lekcyi bom nieznośnie cierpiący — a będę musiał i tak jedną inną przyjąć uczennicę, którą we wtorek opuściłem. — Grz — słaby aż doktora się radzić było trzeba bardzo zmartwiony i zrewoltowany — dotychczas nie wiem jeszcze kto — ale dziś może — zaraz się rozmówiemy — Nie mogłem go wczoray widzieć — ale dziś myślę. — Ściskam Cię serdecznie Ch

Sobota 9-ta godz."

karta 221 verso *„Monsieur Cichowski"*

List lakowany pieczątką Chopina. Kartka była złożona w formie koperty.

O chorobie Grzymały wspomina Chopin w liście z 17. II. 1848 do Solange Clesinger, a ponieważ pisze tam również o przebytej silnej grypie jest duże prawdopodobieństwo, że list ten pochodzi z lutego 1848 roku.

7.
karta 222 i 224 [1] format 20.9 x 13.5 cm. List pisany ołówkiem.

„Moje Życie. Bardzo zmęczony jestem i dziś Panny Dorville nie będę mógł przyjąć. Proszę Cię każ powiedzieć o tem w hotelu. — Jak się masz? Mimo rozmaitych obietnic jeszcze niewiem k t o. On znów słaby był parę dni, ale wczoray go widziałem i zdrów. Żółć go męczy — ściskam Cię serdecznie Ch

Na karcie 224[1] verso ołówkiem *„Monsieur A. Cichowski"*

List ten łączy się widocznie z poprzednim. „On" to zapewne Grzymała.

8.
karta 223 i 223 [1] format 12.1 x 9.2 cm.

„Proszę Cię wstąp do mnie dziś w sobotę albo jutro w Niedzielę. Mam o coś ważnego prosić Ciebie. Byłbym sam pojechał na C a u m a r t i n ale się jeszcze mało ruszam t. a v Ch
74 Gde Rue Chaillot (Czyli list pisany w lecie 1849).
karta 223 [1] verso *„Monsieur Cichowski Rue Caumartin Nr 11"*

9.
karta 224 i mały skrawek, falc. Kartkę białą ścięto. Format 20.9 x 12.5 cm.

„Łaskawe Kochanie. Alb. mi słowo pisał i prosi, żeby Ci przypomnieć jego z e g a r k o w y i n t e r e s, którego opóźnienie jak mi wspomina może mu wiele nieprzyjemności narobić. — Piszę — bo Chaillot nie bardzo po drodze na wyspę, a niewychodzę Ch wtorek"

karta 224 verso *„Monsieur*

Monsieur Ad. Cichowski P a r i s

11 Rue C a u m a r t i n"

List lakowany pieczątką Chopina.

O „zegarkowym interesie" Chopin parokrotnie wspomina w listach. W liście do Grzymały z 2. VII. 1849 roku pisze: *„Wczoraj był Cich. u mnie, drugi raz od Twego wyjazdu (bom mu pisał o zegarek) — powiedział, że oddał list Ordzie — i że jak będzie można, tak przyspieszy. Mówił mi także, że pani Plichcina do domu jedzie, że Ci o tem napisał, jako też, że moja siostra tu przyjedzie, co wcale nie, bo ja dopiero dziś pisać o tem do domu myślę. — Ale wiesz jego nowiny"*.

Dnia 3. VIII. znów do Grzymały, *„Cichoty dwa tygodnie nie widziałem... zegarek Orda nie sprzedał. Cich. oddał. Ci którym proponował na ostatku, kontestują autentyczność..."*

Wreszcie w liście do Ordy pisze co następuje:

„Grzymale tak pilno z jego interesem zegarkowym, o którym Ci Cichowski mówił, że pisał do mnie, żeby Cię na wszystkie krzyżyki i bemoły, jakie tylko kiedykolwiek między nami exystować mogły, zakląć o przyspieszenie tej sprawy. Kosztował, jak wiesz, 900 fr. Nie chce czekać, więc nie myśli więcej dostać, nawet pisze, że możesz i taniej, byle prędko te rzeczy urządzić".

List ten również bez daty, umieszczony jest u Opieńskiego jako numer 335 po liście z datą 20. VIII. 1849. Wydaje się zupełnie jasne, że o nim właśnie Chopin wspomina pisząc do Grzymały 2-go lipca, że Cichowski „oddał list Ordzie".

Hoesick [5]) tę sprawę naświetla w następujący sposób: „Fundusze Chopina się wyczerpały, zaczął sprzedawać kosztowniejsze sprzęty i „postanowił sprzedać prześliczny Breguetowski zegarek, bo po prostu żyć nie miał z czego. Na nieszczęście Orda któremu powierzył załatwienie tej tranzakcji, źle się wziął do rzeczy, tak że

dni upływały jedne po drugich, a zegarka nie dało się spieniężyć. Skończyło się na tym, że sprzedaż nie doszła do skutku. Zegarka Orda nie sprzedał — pisał Chopin 3. VIII. do Grzymały — i Cich. oddał".

Nie pokrywa się to z tym, co pisze Chopin. Dwukrotnie podkreśla on wyraźnie, że jest to Grzymały zegarkowy interes i że „nie myśli (Grzymała) więcej dostać, nawet pisze, że możesz i taniej, byle prędko te rzeczy urządzić".

10.
karta 225 i 229^2 format 20.4 x 13.3 cm.

„Moje Życie. Bądź łaskaw i wyznacz mi dzisiay godzinę — w któreybym cię mógł zastać. Ludwika jest tutay — rada by Cię widzieć. Ściskam Cię serdecznie Chopin
Środa rano"
Na karcie 229^2 *„Monsieur Adolphe Cichowski"*

List ten odnosi się do pobytu Ludwiki Jędrzejewiczowej w Paryżu w lecie 1844 roku.

11.
karta 226, druga połowa arkusza ścięta, został falc. Format 19.8 x 12.7 cm. Papier listowy z wytłoczonym inicjałem „G. S.".

„Pani Sand posyła 150 fr. za zakupiony obiekt. Chopin.
karta 226 verso *„Mr Cichowski Comissaire de la vente pol."*

12.
karta 227, druga połowa arkusza ścięta, został mały falc. Format nierówny 9.4 x 11.4 cm.

„Dobry dzień Ci zasyłam — jest to uspakaiaiące dopełnienie wczorajszych explikacyi. Ściskam Cię serdecznie Ch wtorek rano".

13.
karta 228 i 229^1 format 12.2 x 9.3 cm.

„Proszę Cię odpisz mi słowo przez posłańca mojego, jakoś ten bilecik odebrał. — Pisany on był wczoray — Rzecz jest na dziś we środę koło 5-ey.

Ściskam Cię serdecznie Ch

Środa rano"

3

14.
karta 229 format 13.3 x 10.4 cm.

„Moje Życie odday proszę Cię ten papier. — Rzeczy zaczynają się urządzać — Ściskam Cię serdecznie Ch
9½ rano czwartek“

15.
karta 230 i 235 [1] format 13.3 x 10.1 cm.

„Czy przyjechali? — Czy dziś mam czekać? — Słowo odpowiedzi day. Ściskam Cię serdecznie. Jestem do 11½ w domu a potem od 2-giey aż do obiadu.
Czwartek rano“

16.
karta 231 i 235, na której naklejono bilet wizytowy. Format 18.3 x 11.7 cm. List pisany ołówkiem.

„Moje Kochanie. Chciałem sam do Ciebie jechać alem za słaby — Dziś o 8-mey był u mnie komisarz policyi pytać się o Grzy. — Chciałbym Cię koniecznie widzieć i opowiedzieć — kazałem nawet powóz sprowadzić ale jechać nie mam siły — Proszę Cię na Boga każ się do mnie zawieść nim do hotelu, moja karetka będzie Cię czekać — mojemu anglikowi powiedz słowo twóy Ch“

Te sprawy mogłyby mieć łączność z tym, co pisze Chopin dnia 25. XII. 1847 roku, w liście do Ludwiki Jędrzejewicz. Grzymała *„poniósł wielkie straty pieniężne i wielkie miał nieprzyjemności i jeszcze mieć będzie, bo człowiek jego zaufanie zupełnie mający, którego habileté była znana i ceniona przez wszystkich radzących bankierów i ludzi du métier, zawiódł go i zemknął. Powoli się to wszystko wyjaśnia; on czysty jak bursztyn i pierwszy cierpi, a ci, którzy w tej samej anterpryzie akcje mieli, mniejsze ponoszą straty, aniżeli z początku myśleli. Ta anterpryza jest to entrepôt przy kolei żelaznej du Nord“*

Raczej jednak odnieść go wypada do roku 1849 ze względu na wiadomość o złym stanie zdrowia Chopina. Możliwe, że list ten ma związek ze sprawą, o której pisze Chopin 22 czerwca 1849 do Grzymały:

„Widziałem dziś Cichowskiego... Przy odchodnem Ciochowski mi mówił, że wie o Twych wypadkach (o których ja mu nic nie

mówiłem). Nic mi o Tobie nie miał powiedzieć, tak jak ja jemu... Zapewne Twój Adone i Cich(owski) wróżą Ci dobrze Twe interesa, tak, że jak wrócisz, tak mniej będziesz niespokojnym".

17.
karta 232 i 232[1], format 13.2 x 10.2 cm.

„Czekam Cię k o n i e c z n i e dziś n i m n a zwykłą drogę się puścisz między 12 a 12 i 1/4 — Gdyby mnie w domu jeszcze z powrotem niebyło poczekay z łaski swoiey k o n i e c z n i e. Ściskam Cię najserdeczniej Ch Poniedziałek rano"

18.
karta 233 nalepiona na karcie 232[1]. Format 5.2 x 8.9 cm. Bilet wizytowy z nadrukiem „F. Chopin 9, Place d'Orléans, rue St Lazare, 34". Bilet pisany ołówkiem.

„Dobry dzień Ci przynoszę i skargę na adres Szulczewskiego[6]) — żaden woźnica żaden konduktor omnibusa — żadna książka z ulicami nie wiedzą o la rue de la Vrillerie którą mi przysłano. Każ proszę zrektyfikować twóy Ch"

19.
karta 234 nalepiona na karcie 232[1]. Format 4.8 x 8.4 cm. Bilet wizytowy z nadrukiem „Frédéric Chopin Place d'Orléans, 9 rue St Lazare".

„proszę Cię wstąp dziś rano do mnie przed wyspą twóy czwartek rano"

20.
karta 235. Format 5.1 x 8.9 cm. Bilet wizytowy z nadrukiem „F. Chopin 9 Place d'Orléans".

„Proszę Cię, Kochanie, wstąp d z i ś p r z e d w y s p ą — Ściskam Cię serdecznie. Środa 8 1/2 rano"

Przeglądając dokładnie sześć tomów korespondencji Cichowskiego, obejmującej pareset listów, liczyłem na znalezienie wielu wzmianek o Chopinie, nadzieje mnie niestety zawiodły, gdyż natrafiłem tylko na parę i to małej wagi.

W tomie 2-gim na karcie 207 w liście Wincentego Wodzińskiego do Cichowskiego pisanym z Drezna, dnia 10 lipca 1837, znajduje się następująca wzmianka:

3*

„Wiedząc z Papierów Publicznych o smutnym losie Legiy Cudzoziemskiey w Hiszpaniy niespokoyni iesteśmy w szczególności o Syna Wincentego nie maiąc żadney pewney o Nim wiadomości. Rozumiem że P. Chopin może coś o nim wiedzieć, lub też PP. Platerowie“.

W tomie 4 są 3 listy Zofii Rosengardt, późniejszej żony Bohdana Zaleskiego z następującymi wzmiankami o Chopinie:

karta 282

„Proszę bardzo kogoś co mnie zawsze burczy i łaje, ażeby będąc dziś u Chopina, wspomniał mu, że ja bardzo go proszę, abym mogła być u niego raz jeszcze przed wyjazdem bo mam go się poradzić o niektóre kwestye muzyczne — Zapewne ostatni raz mu się naprzykrzę i nudzić go będę... środa rano“

karta 283

„Przepraszam najmocniej że tak późno Orędownika odsyłam — ale jestem smutna, zła — Od Chopina dotąd żadnej wiadomości nie masz... czwartek wieczór“

karta 295

„Chopin pisał do mnie wczoraj list bardzo grzeczny z podziękowaniem za kwiaty i przyrzeczeniem, że niedługo lekcye ze mną zacznie — przysłał mi bilet na koncert...“

Lekcje Chopina z Zofią Rosengardt miały miejsce w latach 1843—45. Pierwszy i trzeci list pochodzi zapewne z 1845. List od Chopina z marca 1845, w którym pisze Zofia Rosengardt zachował się w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej [7]). Treść jego jest następująca:

„Przepraszam Panią, że tak późno dziękuję i łaię za piękne a niepotrzebne kwiatki. Chciałem być u Pani z podziękowaniem i burą, ale mnie owe zimno wstrzymało. Ciepleyszych dni czekam na rozpoczęcie moich lekcyi — i spodziewam się wkrótce mieć przyjemność usłyszenia Pani. Przyłączam 2 bilety na koncert Gutmana. Niewiem programmu“.

Wreszcie w tomie 4 na karcie 364[1] znajduje się następujący list od Grzymały bez daty:

„Móy drogi Adolf — ...uprzedzam Cię żeś wczoray dał razem ze mną i z Chopinem upominek solenizantce więc niech Cię podziękowania n i e z a d z i w i ą. Twóy do zgonu Albert".

---

1) Deux lettres de Chopin au chateau de Mariemont comenteés par Ignace Blochman. Bruxelles Aux Editions de l'Arche 1949

2) Polski Słownik Biograficzny, Kraków, 1938, tom 4, str. 27.

3) List do rodziny z 19. IV. 1847.

4) List do Grzymały z 2. VII. 1849.

5) Hoesick F: „Chopin — Życie i twórczość", Wydanie II. Warszawa, 1927, tom II, str. 503.

6) Karol Szulczewski, major, emigrant po powstaniu 1831 r., który przez jakiś czas będąc w Paryżu, osiadł następnie w Londynie i tam był sekretarzem Towarzystwa Literackiego Przyjaciół Polski. Okazał Chopinowi wiele serdeczności w czasie jego pobytu w Anglii.

7) W. Hordyński: Nieznane listy Chopina. Kalendarz IKC na r. 1937, str 217.

Prof. IGNACY BLOCHMAN (Bruksela)

DWA AUTOGRAFY LISTÓW CHOPINA W BELGII*)

W pobliżu Morlanwelz, miejscowości położonej w zagłębiu górniczym Belgii, zbudowany został na życzenie Marii Węgierskiej, siostry cesarza Karola V i regentki Niderlandów, pałac niebywałej podobno wspaniałości. Podobno, albowiem w obecnej chwili zostały po nim zaledwie ślady w postaci ruin. Pałac, wybudowany w XVI stuleciu wśród lasów, otaczających Morlanwelz, przeznaczony był na letnią rezydencję regentki. Stąd nazwa miejscowości — Mariemont, „Mont de Marie“ — pagórek Marii. Mariemont przeszedł rozmaite koleje: w parę lat zaledwie po ukończeniu budowy pałacu został spalony przez wojska króla Francji Henryka II (1554); odbudowany przez arcyksiążąt Alberta i Izabelę, upiększony następnie wspaniałym parkiem przez księcia Karola Lotaryńskiego, uległ ponownemu zniszczeniu pożarem w roku 1794.

W początkach XIX wieku Mariemont stał się własnością rodziny Warocqué, zaś w chwili obecnej posiadłość — wraz z wybudowanym w 1830 r. nowym pałacem — należy do państwa belgijskiego. Raoul Warocqué [1]), namiętny kolekcjoner dzieł sztuki, pamiątek archeologicznych, autografów itp. zapisał testamentarnie swą posiadłość państwu, które w ten sposób odziedziczyło piękne i wartościowe muzeum, bibliotekę oraz rzadką, pięć tysięcy egzemplarzy liczącą, kolekcję rękopisów.

Muzeum w Mariemont posiada między innymi trzy autografy Fryderyka Chopina: dwa listy oraz manuskrypt Walca opus 18.

*) Publié avec l'autorisation de l'Arche, éditeur, Bruxelles. Tout les droits réservés.

[1]) Urodzony w 1870, zmarły w 1917 roku.

Przypadek sprawił, że cenne te pamiątki znalazły się w rękach niżej podpisanego. W 1939 roku dałem recital w pobliskim mieście La Louvière. Jako „bis“ wykonałem Walca opus 18. Chopina. Wśród osób, z którymi zetknąłem się w pokoju artystycznym po koncercie, znalazł się pewien starszy i dystyngowany pan o wyglądzie profesorskim. Po wyrażeniu okolicznościowych powinszowań i podziękowań spytał mnie, czy nie zainteresowałoby mnie obejrzenie autografu, który przed chwilą wykonałem. Nie trudno się domyśleć mojej odpowiedzi. Następnego dnia profesor Paul Faider, kustosz muzeum w Mariemont, przyjął mnie w jednej z sal pałacu. Wizyta moja trwała dość długo, przewinęły mi się przez ręce autografy wielkich muzyków od Bacha, Mozarta i Beethovena do Wagnera i Liszta. Z dwóch listów Chopina, które były właściwym celem mojej wizyty, jeden okazał się nieznanym, nie wydanym dotychczas. Profesor Faider zaproponował mi już wówczas opublikowanie go wraz z ewentualnym komentarzem mojego pióra. Wypadki wojenne opóźniły urzeczywistnienie tego projektu. Dopiero teraz dzięki uprzejmości pani Faider (profesor Faider zmarł bowiem w międzyczasie), która po śmierci męża objęła stanowisko kustosza muzeum w Mariemont, mogę się przyczynić do publikacji tych cennych pamiątek po Chopinie.

Autografy chopinowskie zostały zakupione przez Raula Warocqué na poschlesingerowskiej sprzedaży publicznej w Berlinie w dniu 4 listopada 1907 roku.

Przyjrzyjmy się listom.

Wcześniejszy z nich, pisany z Dusznik (Reinertz) do Józefa Elsnera, figuruje w ostatnich, przed wojną wydanych zbiorach: Listach Fryderyka Chopina, wydanie J. Iwaszkiewicza i Wiadomości Literackich, Warszawa 1937, stronice 21 i 22 (tekst oryginalny po francusku i tłumaczenie na język polski). Znajdujemy go również w tekście oryginalnym na stronicach 68 i 69 zbioru, wydanego w 1933 roku w Paryżu przez Société Française d'Editions Littéraires et techniques, przy czym w skorowidzu (stronica 20 tegoż wydawnictwa), w rubryce, wymieniającej miejsce przechowania oryginałów, figuruje — w odniesieniu do naszego listu — znak zapytania.

Tekst listu w obydwóch wspomnianych publikacjach zawiera szereg błędów i niedokładności. Przede wszystkim data listu nie jest wyszczególniona, mimo, że autograf ją podaje: 29 sierpnia (août) z pominięciem roku (1826). Tekst wydania francuskiego jest wier-

niejszy oryginałowi, na przykład w drugim wydaniu J. Iwaszkiewicza i Wiadomości Literackich figuruje błędnie „le cure", zamiast — jak w autografie poprawnie — „la cure". W czwartym zaś wierszu „de vous rendre", zamiast — jak w autografie — „vous rendre". Poza tym zarówno w wydaniu francuskim jak i polskim poprawione są wszystkie te miejsca, gdzie Chopin zamiast „é" lub „è" itp. używa po prostu na modłę polskiego języka otwartych samogłosek „e" względnie „a".

List z Dusznik napisany jest na podwójnej kartce papieru in octavo i zaopatrzony w kopertę, na której czytamy adres, skreślony ręką Chopina: „A Monsieur /Monsieur Elsner/ à Varsovie par bonté". Dwukrotne użycie wyrazu Monsieur jest kurtuazyjną formą języka francuskiego, obecnie prawie zupełnie zarzuconą.

Zewnętrznie cały list cechuje wielka staranność pism i pewne lubowanie się w zdobnictwie kaligraficznym, a w szczególności wyszukany i pełen elegancji rysunek wielkich i niektórych małych liter oraz ornamentacyjny, typowo młodzieńczy podpis Fryderyka: F. F. Chopin.

Charakterystycznym jest w autografie użycie wykrzyknika po wyrazie Monsieur (prawidłowo po polsku, natomiast w korespondencji francuskiej stawia się w tym wypadku przecinek) oraz posługiwanie się wielką literą w zaimku „vous", odnoszącym się do adresata, co ze względów kurtuazyjnych przyjęte jest w języku polskim, ale nie we francuskim.

KOPERTA:

A Monsieur

Monsieur ELSNER

par bonté *â Varsovie*

LIST: *Reinertz. ce 29 Août*

Monsieur!

Depuis le moment de notre arrivée a Reinertz, je me promettais le plaisir de Vous écrire, mais comme mon temps est entierement pris par la cure il m'était impossible de le faire jusqu'à présent, et ce n'est qu'aujourd'hui que je puis me derober un moment, le consacrer au plai-

à Monsieur
Monsieur Elsner
à Varsovie
par bonté

Reinertz le 29 Août.

Monsieur !

Depuis le moment de notre arrivée à Reinertz, je me
promettais le plaisir de Vous écrire, mais comme mon
temps est entièrement pris par la cure il m'était
impossible de le faire jusqu'à présent; et ce n'est
qu'aujourd'hui que je puis me dérober un moment, ~~le~~
consacrer au plaisir de m'entretenir avec Vous, et Vous
rendre en même temps compte de ce que j'ai fait
avec les commissions que Vous avez bien voulu me donner
J'ai taché de m'en acquiter de mon mieux; j'ai rendu
la lettre adressée à Mr Latzel, elle l'a bien rejoui; quant
Mr Schnabel et Mr Berner, ils ne recevront Vos lettres
qu'à mon retour par Breslau. - Votre bonté et le
vif intérêt que Vous m'avez porté, me font croire qu'il
ne Vous sera point indifferent si je Vous dis quel est
l'état de ma santé. L'air frais, et le petit lait que
je prends bien soigneusement m'ont tellement remis, que
je suis tout à fait autre que je l'étais à Varsovie. -
Les vues magnifiques qu'offre la belle Silesie, m'enchantent
et me charment, cependant il me manque quelque chose
que toutes les beautés de Reinertz ne peuvent pas me

recompenser, c'est un bon instrument. — Imaginez Vous Monsieur qu'il n'y a pas un seul bon Piano, et tout ce que j'y ai vu, ce sont des instruments qui me font plus de peine que de plaisir; heureusement ce martyr ne durera plus longtemps, l'époque de nos adieux à Reinertz s'approche, et le 11 du mois prochain nous comptons nous mettre en route, cependant, avant que j'aie le plaisir de Vous voir, permettez Monsieur de Vous assurer de ma parfaite estime.

Maman Vous presente son respect.

F. Chopin

Veuillez aussi me rappeler au souvenir de Mme votre Epouse

Cher Ami, Ma sonate ainsi que
les variantes sont à votre disposition.
Je veux pour les deux ouvrages
douze cents francs. J'aurais été
vous voir mais je ne suis bon
à rien.

t. à vous

Chopin

Mes hommages à Madame.

Mercredi matin.

sir de m'entretenir avec Vous, et Vous rendre en — même temps compte de ce que j'ai fait avec les commissions que Vous avez bien voulu me donner. J'ai tâché de m'en acquiter de mon mieux, j'ai rendù la lettre adressée a Mr Latzel, elle l'a bien rejoui; quant — à Mr Schnabel et Mr Berner, ils ne receveront Vos lettres — qu'â mon retour par Breslau. — Votre bonté et le vif intérèt que Vous m'avez porté, me font croire qu'il ne Vous sera point indifferent si je Vous dis quel est l'état de ma santé. L'air frais, et le petit lait qué je prends soigneusement m'on tellement remis, que je suis tout â fait autre que je l'etais à Varsovie. — Les vues magnifiques qu'offre la belle Silesie, m'enchentent et me charment, cependant il me menque quelque chose que toutes les beautés de Reinertz ne peuvent pas me recompenser, c'est un bon instrument. — Imaginez Vous Monsieur qu'il n'y a pas un seul bon Piano, et tout ce que j'y ai vu, ce sont des instrument qui me font plus de peine que de plaisir; heureusement ce martyr ne durera plus longtemps, l'époque de nos adieux à Reinertz s'approche, et le 11 du mois prochain nous comptons nous mettre en route, cependant, avant que j'aie le plaisir de Vous voir, permettez Monsieur de Vous assurer de ma parfaite estime (...) F. F. Chopin.

Maman Vous presente son respect. Veuillez aussi me rappeler au souvenir de Mme votre Epouse.

T ł u m a c z e n i e:

KOPERTA:

JW Pan

E L S N E R

Przez grzeczność WARSZAWA

LIST:

Reinertz, 29 sierpnia

Szanowny Panie!

Od chwili naszego przyjazdu do Reinertz obiecywałem sobie przyjemność napisania do Pana, ale że cały czas mam zajęty kuracją, więc nie mogłem tego dotychczas uczynić i dzisiaj dopiero wykradam chwilkę, aby ją poświęcić przyjemności pogawędzenia z Panem

i zdania jednocześnie sprawy z tego, jak załatwiłem dane mi łaskawie przez Pana polecenia. Starałem się z nich wywiązać możliwie jak najlepiej — panu Latzel oddałem adresowany do niego list, który mu wielką przyjemność sprawił; pp. Schnabel i Berner otrzymają listy dopiero za moim powrotnym przejazdem przez Wrocław. Dobroć Pana i żywe interesowanie się moją osobą każą mi wierzyć, że nie będzie Panu obojętnym, jeśli Mu napiszę, jaki jest stan mego zdrowia. Świeże powietrze i serwatka, którą pilnie spożywam, tak wpłynęła na moją poprawę, że jestem zupełnie inny niż byłem w Warszawie. Cudowne widoki, jakie roztacza piękny Śląsk, czarują mnie i zachwycają, mimo to jednak brak mi rzeczy, której wszystkie piękności Reinertz nie są mi w stanie wynagrodzić, to jest — dobrego instrumentu. Niech Pan sobie wyobrazi, że nie ma tu ani jednego dobrego fortepianu, a te, które tu widziałem, sprawiają mi więcej przykrości niż przyjemności. Na szczęście męczarnia ta nie potrwa już długo, pora pożegnania Reinertz się zbliża i II-go przyszłego miesiąca zamierzamy wyruszyć w drogę. Tymczasem, zanim będę miał przyjemność Pana zobaczyć, pozwoli mi Pan złożyć Mu zapewnienie mego szczerego szacunku.

(—) F. F. Chopin

Uszanowanie od mamy.

Zechce Pan łaskawie przypomnieć mnie także pamięci Pańskiej małżonki.

Czytelnika autografu uderzają następujące błędy ortograficzne: wiersz 9 — „acquiter", zamiast acquitter; wiersz 11 — „receveront", zamiast recevront; wiersz 16 — „m'on... remis", zamiast m'ont... remis; wiersz 18 — „enchentent", zamiast enchantent; wiersz 19 — „menque", zamiast manque. W wierszu 5 — niezręczna redakcja: „que je puis me derober un moment, le...", zamiast - que je puis dérober un moment et le... W wierszach 7 i 8 autografu zwrot „vous rendre en même temps compte de ce que j'ai fait avec les commissions que vous avez bien voulu me donner" — niezgrabna i błędna konstrukcja, tłumaczona z polskiego; Francuz napisałby wręcz: „vous rendre en même temps compte des commissions que vous avez bien voulu me donner". W wierszu 14: „qu'il ne vous sera point indifferent si je vous dis", jest znowu zwrotem tłumaczonym z polskiego, poprawnie po francusku: „qu'il ne vous sera point indifférent que je vous dise". Wiersz 17 — „je suis tout à fait autre que je l'etais..."— błędna konstrukcja zamiast — „que je n'étais". W wierszach 20 i 21 — „que toutes les beautés de Reinertz ne peuvent pas me recompenser" — polonizm, stąd błędna konstrukcja francuska; należy powiedzieć „que toutes les beautés de Reinertz ne peuvent com-

penser". Wiersz 23 — „Piano". Użycie wielkiej litery P nie da się wytłumaczyć zasadami ortografii polskiej ani francuskiej, chyba i jedynie — wyjątkowym uczuciowym stosunkiem młodego Chopina do umiłowanego instrumentu. Wiersz 25 — „se martyr"; Chopin, myśląc o męczarni (martyre), użył wyrazu męczennik (martyr). Wiersz 28 — „avant qu j'ai le plaisir de vous voir", zamiast: „avant que je n'aie le plaisir de vous voir".

Powyższe spostrzeżenia raz jeszcze potwierdzają w sposób jaskrawy znany fakt, że językiem Chopina był język polski. Tylko po polsku wyrażał się swobodnie, barwnie i z całą żywością swego swoistego stylu, o czym świadczą jego listy, pisane do rodziny i do polskich przyjaciół.

F. Hoesick [2]) pisze: „językiem tym (francuskim), macierzystym jego ojca władał równie swobodnie jak polskim". Jest zupełnie prawdopodobne, że Chopin mówił po francusku swobodnie i nawet biegle, trudno jednak przyjąć, by władał tym językiem jak polskim. Jeśli zaś idzie o listy pisane po francusku, to nie tylko te z okresu młodzieńczego, ale i późniejsze świadczą o trudnościach, z jakimi Chopin musiał się borykać, pisząc w obcym języku. Wszak w 1843 (14 sierpnia), w liście do G. Sand, sam wyznaje: „Muszę dobierać słowa, których pisownia jest mi znana", i później, już pod koniec swego krótkiego żywota, pisze do Solange Clésinger w roku 1847 (24 listopada): „...przepraszam Panią za poprawki i za moją francuszczyznę". Tak więc „z ortografią francuską, nie mówiąc o składni, (to) przez całe życie był w niezgodzie" [3]). Zresztą sam miał świadomość tego, że nie opanował zupełnie języka francuskiego.

D r u g i l i s t, którego rękopis znajduje się w muzeum Mariemont, pisany na pojedynczej kartce papieru *in octavo*, zawiera 8 wierszy skreślonych ręką Chopina. Jest więc bardzo krótki, lecz tym ciekawszy od poprzedniego, że dotychczas nie znany i — rzecz zrozumiała — nie figurujący w wymienionych poprzednio zbiorowych wydaniach listów Chopina.

Już pierwszy rzut oka na ten autograf nasuwa następujące problemy: 1⁰ kwestia autentyczności, 2⁰ kwestia adresata i okresu czasu, w którym list został napisany.

---

2) F. H o e s i c k „Chopin, życie i twórczość", Warszawa 1927, tom I; str. 36.

3) jak wyżej, tom II, str. 577.

Zagadnienia te znajdują rozwiązanie przy porównaniu listu z notatką, zamieszczoną w numerze 1 paryskiego „La Revue et Gazette Musicale“ z dnia 5 stycznia 1845 roku.

Oto te dwa teksty:

List Chopina, oryginał francuski:

Cher Ami, ma sonate ainsi que les variantes sont à votre disposition. Je veux pour les deux ouvrages douze cents francs. J aurais été vous voir, mais je ne suis bon à rien.

t. à vous

Chopin

Mes hommages à Madame.

Mercredi matin.

Tłumaczenie:

Drogi Przyjacielu! Moja sonata, jak również warianty są do Pańskiej dyspozycji. Za obydwa dzieła chciałbym otrzymać 1.200 franków. Byłbym zaszedł do Pana, ale czuję się nieświetnie (dosłownie: jestem do niczego).

Uszanowanie dla Pani. Pański

Środa rano. Chopin.

Notatka w „La Revue et Gazette Musicale“, oryginał francuski:

Chopin est de retour à Paris. Il rapporte une nouvelle sonate et des variantes. Bientôt ces deux importants ouvrages seront publiés.

Tłumaczenie:

Chopin powrócił do Paryża i przywiózł nową sonatę oraz warianty. Obydwa te utwory zostaną wkrótce wydane.

Powyższa notatka zwróciła uwagę Fr. Niecksa i E. Ganche'a. Pierwszy z nich [4]) pisze: „Wspomniana sonata jest sonatą h-moll, opus 58, opublikowaną w czerwcu 1845 roku. Wobec drugiego utworu jestem nieco zakłopotany“. I Niecks zastanawia się, czy

---

4) Fr. Niecks „Fr. Chopin as a man and a musician", tom II, str. 134, niemieckiego wydania.

drugim dziełem nie jest Berceuse, utrzymana w formie wariacji i opublikowana w maju 1845 roku. A może po prostu mamy tu (jeśli idzie o użycie nazwy „variantes") do czynienia z omyłką drukarską, zapytuje w końcu. Ganche zaś [5]) pisze: „Mowa tu o sonacie h-moll, opublikowanej w czerwcu 1845 roku". I dalej, bardziej powierzchownie od Niecksa, nie wspominając nawet o Berceuse: „Co do terminu „variantes" nie wiadomo, co on oznacza. Czy nie zachodzi tu omyłka drukarska?".

Konfrontacja tekstów pozwala nam odpowiedzieć na pytania, postawione na początku tych rozważań, jak również rozwiązać wątpliwości biografów Chopina.

Hipoteza istnienia omyłki drukarskiej nie da się utrzymać, bowiem dzięki naszemu listowi bezbłędna redakcja notatki w „La Revue et Gazette Musicale" nie może nastręczać najmniejszej wątpliwości; z drugiej strony upewnia nas ona co do autentyczności samego listu.

Ustalenie nazwiska adresata i przypuszczalnej daty listu nie nastręczy teraz większych trudności.

Po powrocie do Paryża, o czym świadczy zwrot „byłbym zaszedł do Pana...", Chopin pisze do swego wydawcy Schlesingera, proponując mu dwa utwory: sonatę i „variantes". Mniemanie, że adresatem był M. Schlesinger znajdzie potwierdzenie w notatce „La Revue et Gazette Musicale". Nie ma wątpliwości, że zredagowano ją, opierając się na tekście wspomnianego listu. Redaktorem i wydawcą wymienionego czasopisma muzycznego był nie kto inny jak właśnie Schlesinger, do którego listy rozpoczynał Chopin zwykle: „Cher Ami" — „Drogi Przyjacielu"!

Prasa muzyczna Paryża informowała każdorazowo o powrotach Chopina z Nohant do stolicy, co zazwyczaj miało miejsce w październiku lub w początkach listopada. W roku 1844 pobyt w Nohant trwał przypuszczalnie dłużej, niż zwykle. Wiadomość o przyjeździe Chopina do Paryża ukazuje się dopiero w dniu 5 stycznia 1845 r. Przypuścić więc należy, że list został napisany w grudniu 1844 roku.

Obecnie stajemy wobec trudniejszego problemu zidentyfikowania dwóch utworów, wymienionych w liście. Jest rzeczą pewną, że pierwszym z nich jest Sonata h-moll. Nie ulega też kwestii, że użycie

---

[5]) E. Ganche „Frédéric Chopin, sa vie et ses œuvres", 4 wydanie, Paryż 1921, dopisek na stronie 283.

przez kompozytora w odniesieniu do drugiego dzieła wyrazu „variantes“ nie jest przypadkowym, ani nieświadomym. Pozostaje nam więc teraz ustalenie dzieła, do którego się ta nazwa odnosi.

Istnieją dostateczne podstawy do twierdzenia, że utworem tym jest Berceuse. Nie wątpimy też, że Niecks, który wspominał o Berceuse, odważyłby się na przyjęcie tej konkluzji, i na wypowiedzenie jej w sposób zdecydowany, gdyby miał list Chopina przed oczami.

Następując argumenty umacniają nas w przekonaniu o słuszności tej tezy:

Po pierwsze — jest rzeczą jasną, że początkowo Chopin nie miał upatrzonego tytułu dla swojej kompozycji i dopiero później zdecydował się na nazwanie jej „Berceuse“. Świadczy o tym przechowywany w Bibliotece Konserwatorium Paryskiego autograf utworu, nie noszący żadnych śladów tytułu [6]).

Po drugie — użycie przez Chopina nazwy „variantes“ znajduje uzasadnienie w formie utworu. Profesor L. Bronarski [7]), pisząc o Berceuse, mimowolnie wysuwa ważki argument, popierający naszą tezę: „...cały utwór w budowie i w założeniu formalnym przedstawia punkty styczne z Chaconne‘ą i Passacaglią, która w pewnych odmianach swoich składa się — podobnie jak Berceuse — z szeregu wariacji, opartych na basso ostinato“.

Wreszcie — intencję, z jaką Chopin przystąpił do komponowania swego dzieła ujawniają w sposób jaskrawy szkice do Berceuse [8]). Notowane są one na papierze nutowym tzw. formatu włoskiego, to jest na kartkach formatu $21^1/_2 \times 28$ cm. Format ten pozwalał kompozytorowi na umieszczenie co najmniej ośmiu taktów na każdej podwójnej pięciolinii. Tymczasem, najwidoczniej zupełnie świadomie, po każdych czterech taktach Chopin zaczyna „od wiersza“. W ten sposób cztery takty tematu umieszczone są nad czterema taktami pierwszej wariacji, pod którymi figuruje czterotaktowa druga wariacja, itd. Po wykorzystaniu ostatniej pary pięcio-

---

6) Autograf ten nie zawiera pierwszych dwóch taktów lewej ręki, które figurują we wszystkich drukowanych wydaniach utworu. Możliwym jest, że zostały one dorzucone przez kompozytora w chwili, gdy się zdecydował na nazwanie swego dzieła Berceuse, to jest jeszcze przed publikacją, która nastąpiła w maju 1845 r.

7) L. Bronarski, „Kilka uwag o basso ostinato w ogóle i u Chopina w szczególności“. Kwartalnik Muzyczny, Nr 16, lipiec—październik 1932, str. 714.

8) Trois manuscrits de Chopin commentés par A. Cortot. Edition Dorbon ainé, Paryż 1932.

linii lewej połowy stronicy przechodzi Chopin na prawą jej połowę i poczynając od góry, znów pionowo notuje dalszą serię wariacji. Dopiero końcowe takty utworu wraz z codą pisze na całej rozciągłości podwójnej pięciolinii. Jest rzeczą charakterystyczną, że poszczególne wariacje są ponumerowane ręką kompozytora.

Wszystko powyższe skłania nas nieuchronnie do przypuszczenia, że utwór powstał nie z myślą napisania kołysanki, lecz z czysto muzycznych przesłanek, jako wariacje czterotaktowego tematu, oparte na basso ostinato. Jak widzimy, użyte przez Chopina wyrażenie „variantes" należy rozumieć w sensie niemieckiego „Veränderungen", podobnie jak w beethovenowskim op. 120 — „33 Veränderungen über einen Walzer von Diabelli".

Arthur Hedley w dziele swym pt. „Chopin" [9]) pisze: „Wyobraźnia nasza skłonna jest dopatrywać się „tupotu kopyt końskich" w Polonezie As-dur lub „poszumu wiatru na grobach" w finale Sonaty b-moll, lub wreszcie — „szmeru strumyka" w Preludium G-dur; w rzeczywistości jednak fragmenty te oceniać należy jako logiczne rozwinięcie czysto muzycznej koncepcji, nie zaś jako świadomą próbę malarstwa dźwiękowego". Słuszna opinia Hedley'a da się również odnieść do Berceuse.

Berceuse — Kołysanka... tak bardzo przywykliśmy do tego tytułu, tak bardzo nazwa ta zrośnięta jest z charakterem kompozycji... Wydaje się nam wprost nieprawdopodobnym, że twórca tej prawie niematerialnej koronki dźwiękowej nie komponował jej z myślą o Kołysance i z wizją poetycką tego, co nazwa i charakter dzieła budzą w naszej wyobraźni i uczuciowości, że wreszcie — na krótko przed publikacją utworu — określał go tylko nazwą techniczną: „variantes"...

Magii geniusza przypisać należy to, że Chopin z c z y s t o m u z y c z n y c h z a ł o ż e ń w y c h o d z ą c, stworzył to pełne poezji i jedyne bodaj w swoim rodzaju dzieło.

---

9) Arthur H e d l e y: „Chopin", J. M. Dent and Sons Ltd., London 1947, str. 133.

DOC. U. Ł. DR ALICJA SIMON (Łódź)

PRZYCZYNEK GENETYCZNY DO GRANDE VALSE BRILLANTE OP. 34 No 1 FRYDERYKA CHOPINA*)

Jest rok 1835. Chopin opuścił Paryż w okresie wakacji letnich. Przez krótki czas przebywał w gościnie u znanego pisarza i podróżnika francuskiego markiza Adolfa de Custine [1]) w Enghien [2]), następnie spotkał się z ukochanymi rodzicami w czeskiej miejscowości leczniczej Karolowych Warach (Karlsbadzie), skąd udali się we troje do Dieczyna na zaproszenie rodziny Thun Hohensteinów. W dalszym planie podróży Chopina przewidziane było m. in. Drezno, rodzice zaś mieli powrócić do Warszawy.

Z zachowanych urzędowych danych wiadomo, że datą wyjazdu do Dieczyna był dzień 6-go września 1835 r. [3])

„W życiorysach dotychczasowych nie znajdujemy wcale wzmianki o bytności Chopina w Dieczynie (Tetschenie) u Thunów" — pisze Mieczysław Karłowicz w 1904 r. [4]). Obecnie możemy dodać, że i w nowszej literaturze, poświęconej Chopinowi i jego dziełu, istnieją zaledwie drobne wzmianki o pobycie Chopina w Dieczynie, fakt zaś, że tam właśnie powstały pierwsze natchnione myśli utworu Tempo di Valse As-dur, poświęcone pannie Józefinie de Thun Hohenstein nie był przez nikogo zaznaczony.

---

1) Nieznane dotąd listy markiza de Custine do Chopina wydała Maria Mirska w publikacji „Szlakiem Chopina", Warszawa 1949.

2) Arthur Hedley: Chopin, Londyn 1947 r.

3) Hans Volkmann: Nachträge und Berichtigungen zu Chopin in Dresden, Drezno 1936 r.

4) Mieczysław Karłowicz: „Pamiątki po Chopinie", str. 64, Warszawa 1904 r.



Faksimile autografu Tempo di Valse As-dur Fryderyka Chopina
(z fototeki autorki)



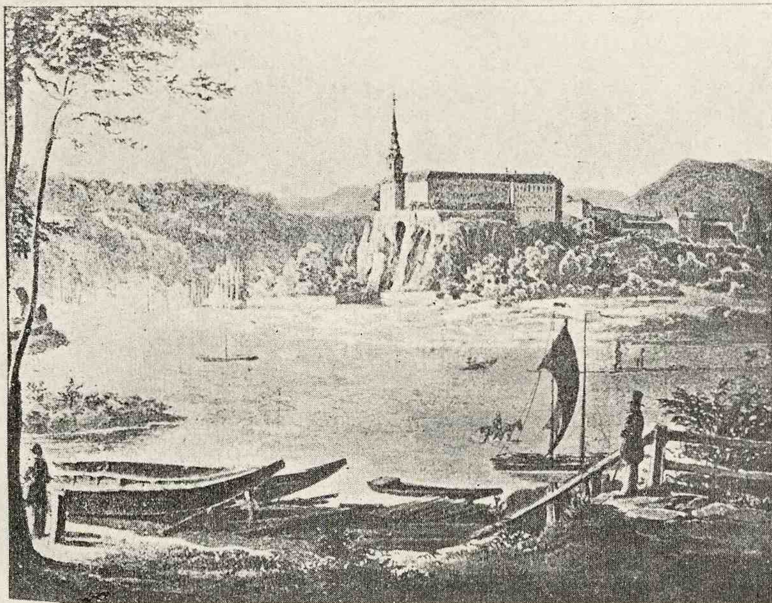
Faksimile autografu Tempo di Valse As-dur Fryderyka Chopina
(z fototeki autorki)



Faksimile autografu Tempo di Valse As-dur Fryderyka Chopina
(z fototeki autorki)



Okładka albumu
zawierającego rękopis Tempo di Valse Fryderyka Chopina
(z fototeki autorki)



Zámek v Děčíně od jihozápadu. Dle kresby V. Kandlera as z r. 1840. — Originál v archivu J. J. kníž. Ferd. Zd. z Lobkovic v Roudnici n. L.

Zamek w Dieczynie, wg Kandlera w r. 1840
(z fototeki autorki)



Józefina, zwana Józią, Thun-Hohenstein
wg portretu wykonanego akwarelą przez artystę-malarza A. Clarot'a
(z fototeki autorki)



Anna Thun-Hohenstein
wg portretu wykonanego akwarelą przez artystę-malarza A. Clarot'a
(z fototeki autorki)

Czechosłowacja jest po dziś dzień bogata w zamki XVII i XVIII wieku, rozsiane po całym kraju wśród pięknych romantycznych okolic. Z wielu z nich roztacza się prześliczny widok na otaczający krajobraz gór, sięgających naszych Tatr i Karkonoszy aż po granice Polski.

Za czasów Chopina jednym z takich malowniczo położonych zamków nad Łabą, otoczony rozległym parkiem, był zamek w Dieczynie [5]), własność Franciszka Antoniego Thun Hohensteina (1786—1873). Potomek rodu, pochodzącego z południowego Tyrolu i osiadłego w tej części Czech, założył w swej pięknej siedzibie bogatą bibliotekę i brał czynny udział przy artystycznym wykończeniu jej wnętrza. Małżonka jego Teresa, z domu Brühl, odziedziczyła po osławionym swym krewnym ministrze dworu sasko-polskiego, zamiłowanie do sztuki, obie zaś córki z tego małżeństwa były wielce uzdolnionymi pianistkami.

Goście ze świata muzycznego nie byli rzadkością na zamku w Dieczynie. Między innymi przebywała tam nieraz słynna śpiewaczka angielska Fanny Kemble-Sartorius, dobrze znana Chopinowi, gdyż w jej domu dał koncert w Londynie w 1848 r. i przy tej okazji dowiedział się, że i ona „Kilka czasów najprzyjemniej także spędziła" w Dieczynie i że tam Chopinów często a często wspominali" [6]).

Dla Chopina, kompozytora i pianisty o wszechświatowej naówczas już sławie, spotkanie z rodzicami po kilkoletnim niewidzeniu się, i nadzieja spędzenia w ich towarzystwie przyjemnego odpoczynku w atmosferze wysokiej kultury domu Thunów były bardzo pociągające. W pogodnym usposobieniu, pełen werwy i zapału twórczego wstąpił Chopin w progi zamku dieczyńskiego i zaskarbił tam sobie przyjaźń całego domu, która się przejawiła następnie w korespondencji i zaproszeniu naszego Kompozytora do ponownego przyjazdu w następnym roku [7]). Ze strony zaś Chopina przyjazne stosunki z rodziną Thunów przypieczętowane zostały m. in. znamienną dedykacją utworu Grande Valse Brillante As-dur op. 34, No 1, wyd. w 1838 r.

---

[5]) W tym miejscu składam serdeczne podziękowanie Pani Miladzie Fliederowej w Pradze za uprzejme zamówienie i przesłanie odbitki fotografii zamku z 1840 r. Poprzednio posiadana odbitka zaginęła w gruzach w Warszawie.

[6]) Wyjątek z listu Chopina pisanego do rodziny w Edynburgu, 18. 8. 1848, ob. M. K a r ł o w i c z: Pamiątki po Chopinie, str. 64—65.

[7]) Ibid. str. 318.

4

Jak już wspomniałam, pierwsze natchnienie do tego utworu powstało w Dieczynie, na co wskazuje „Tempo di Valse“ As-dur, wpisane do albumu panien „A et J Thun“ pod datą 15 września 1835 r. z dedykacją ściśle określoną „à Mlle la C-sse J. de Thun“. Był to inicjał Józefiny Thun, młodszej córki domu, zw. Jóżą [8]), piękniejszej, i bliższej wiekiem Chopinowi od starszej o trzy lata Anny [9]). Powtarzanie inicjału J. w dedykacji do Grande Valse Brillante z 1838 r. uważał Chopin za zbyteczne i poprzestał na samym nazwisku, co nieraz było rozumiane, że Chopin miał na myśli obie panny Thun [10]).

Rękopis Chopina zachował się w Dieczynie w rodzinnym zbiorze Thunów aż do czasu sprzedaży zamku w 1932 r. Wówczas zabrali rękopis Thunowie do swojej nowej siedziby. Zamek dieczyński przerobiony na koszary wojskowe nie zawiera już od tej pory żadnej pamiątki po Chopinie. W naszej epoce został on starannie odrestaurowany, dzięki czemu zachowały się cenne freski z 1678 r., dzieło włoskiego malarza Józefa Bragaglia [11]), które tam się znajdowały podczas bytności Chopina. Pamiątki z kaplicy zostały umieszczone w Muzeum.

Widok zamku jeszcze obecnie ma swoisty urok dla miłośników wędrówek „Szlakiem Chopina“. Oglądany z zewnątrz przed wojną, na podstawie pisemnego zezwolenia, udzielonego przez czechosłowackie władze wojskowe, budził zachwyt pięknym położeniem wśród wzgórz nad Łabą.

Zainteresowania rodziny Thunów w nowszych czasach nie szły w kierunku artystycznym, jak w epoce pobytu Chopina. Przedwojenny posiadacz albumu panien Thun, z bezcennym rękopisem Chopina, nie umiał udzielić wiadomości, na jakim fortepianie grywał Chopin i co się stało z tym instrumentem. Nie zachowała się także wiadomość jaki pokój zamieszkiwał Chopin w zamku lub czy kiedykolwiek istniały poza rękopisem jakieś inne pamiątki (listy itp.)

---

8) Józefina Thun Hohenstein, zw. Jóżą, ur. w 1815 r. zm. w 1895 r.

9) Anna Thun-Hohenstein, ur. w 1812 r. poślubiona wybitnemu lekarzowi Dr Karolowi Lumbe w 1847 r., zm. w 1885 r.

10) Słusznie dr L. Bronarski w swej pracy „Etudes sur Chopin", Lozanna, 1948, str. 22, przypuszcza, że w Dieczynie panny Thun wiedziały, dla której z nich ten walc był przeznaczony.

11) G. K. Nagler: Allg. Künstler Lexikon, Lipsk (1899) r.), t. 11, str. 147, nie podaje lat urodzenia i śmierci artysty, notuje jednak, że przebywał przez dłuższy czas w Czechach, malował w Dieczynie i tam dokonał żywota.

po genialnym kompozytorze w zbiorach dieczyńskich. Przypuszczalne odpowiedzi Chopina na listy rodziny Thunów[12]) oraz przesyłane przez niego utwory muzyczne musiały ulec zniszczeniu, według informacji, zapytanego o to przed wojną szefa rodziny Thunów.

Poniżej podaję odpis autografu, opatrzony uwagami w odsyłaczach; autograf ma wymiary 33 x 24.5 cm.

Faksimile Tempo di Valse udało mi się zdobyć przed wojną drogą dłuższej korespondencji, rozpoczętej z rodziną Thunów (zamieszkującą w Jilowie pod Podmoklem), po bezowocnym osobistym poszukiwaniu śladów bytności Chopina w zamku w Dieczynie. Otrzymałam w ten sposób z czasem jeszcze dwie odbitki fotograficzne obu panien Thun z epoki Chopina (zdjęcia z portretów, wykonanych akwarelą przez Al. Clarot'a[13]) w 1837 r.), odbitkę z okładki albumu, zawierającego autograf, oraz niektóre szczegóły, które tu podałam.

Faksimile itd. oraz obszerna praca własna, oparta na tych materiałach, były przygotowane do druku w 1939 r., zaginęły w gruzach podczas Powstania Warszawskiego. Materiały dieczyńskie szczęśliwie odnalazły się jednak w ub. r. i obecnie w roku Chopinowskim mogę je podać do wiadomości wielbicieli i badaczy utworów Chopina w nowym opracowaniu.

(Por. rękopis Tempo di Valse, str. 54—59).

W roku 1835 Chopin wraca do Paryża i na marginesie innych prac wykańcza Tempo di Valse, przygotowując manuskrypt do druku.

Przemyślenie w atmosferze paryskiej wizji walcowej wysnutej w Dieczynie, przybiera kształty utworu zwartego i doskonałego zarówno pod względem stylu, melodyki, jak i formy. W tym układzie zakończony jest codą, której nie było w pierwszym rękopisie.

W r. 1838 ukazuje się w druku w Paryżu utwór pod tytułem „No 1, Grande Valse Brillante pour le Piano par Fréd. Chopin". Utwór ten jest znany powszechnie, obiegł w triumfie prawie cały świat i według opinii wielu znawców stanowi jedną z najdoskonalszych kompozycji Chopina.

---

12) M. Karłowicz: Pamiątki po Chopinie, ogłosił kilka listów rodziny Thun do Chopina.

13) Aleksander Clarot, artysta malarz, wykonawca akwarel i miniatur, zamieszkujący we Wiedniu ok. 1821 r. Por. Nagler, Allg. Künstler Lexikon, Lipsk, wyd. z r. 1899, t. 11.

4'

Ponieważ pierwsze wydanie paryskie jest rzadkością bibliograficzną, a nieodzowne dla poznania genezy powstania Walca As-dur, op. 34, No 1, przeto podaję je in extenso (według fotokopii, sporządzonej w tym celu [14]).

(Por. wydanie paryskie Tempo di Valse, str. 60—71).

S c h e m a t o g ó l n y w y d a n i a p a r y s k i e g o

Wstęp:	16	‖: A :‖	B	C	B¹	A	B	Coda
Takty	16	‖: 32 :‖	32	64	32	32	36(+1)	61
	As			Des		As		
			64(4×16)					

*

Numerację taktów rękopisu dostosowaliśmy do wydania paryskiego.

Rękopis dieczyński liczy formalnie 141 taktów, a przez odliczenie 5 taktów wolt (141—5) = 136 taktów. Chopin nie zakończył tego utworu codą.

Walc As-dur op. 34 No 1, wydanie paryskie z 1838 r. liczy formalnie 306 taktów, a po odliczeniu jednego taktu, z tego powodu, że z dwóch wolt przy wykonaniu utworu zawsze gra się jedną, otrzymuje się cyfrę 306 — 1 = 305 taktów.

Autograf jest jakby odbiciem pogody duchowej Chopina i bardzo przyjemnej atmosfery, która wytworzyła się w domu Thunów, zwłaszcza w związku z pobytem jego rodziców.

Wydanie paryskie różni się znacznie od pierwotnego rękopisu, zawartego w albumie panien Thun.

Z różnic, które wnoszą istotnie jakieś zmiany dotyczące melodyki, harmonii, rytmu, dynamiki, chromatyki, ukształtowania formalnego, oznaczeń legata i pedalizacji podajemy tu kilka następujących:

M e l o d y k a. Np. odmienną linię melodyczną spotykamy w takcie 49 rękopisu, a w takcie odpowiadającym mu w drukowanym Walcu wydania paryskiego. Linię melodyczną zmieniają w pewnym stopniu przednutki *as*—*c*² w takcie 90-tym rękopisu, których niema w wydaniu paryskim, a w takcie 91 przednutki *c*¹—*c*² (dwie nutki jak i *c*¹—*as*¹ (seksta) i *c*².

H a r m o n i a. Wiele różnic nie ma formalnego znaczenia np. częste dodawanie lub opuszczanie jakiegoś składnika akordu, inna pozycja itp. Natomiast niektóre mają pewne znaczenie formalne.

---

14) Składam tu szczególne podziękowanie Dr Ludwikowi B r o n a r s k i e m u za zamówienie i dostarczenie mi niniejszej odbitki fotograficznej.

W takcie 25 rękopisu mamy akord na drugiej ćwiartce w basie *es-as-c* i w sopranie sekstę pomocniczą *d-h* rozwiązaną na *es c*. Całość ma charakter przejściowy. W wydaniu paryskim występuje w tym miejscu akord *f-as-h,* rozwiązany na akord *es-as-c*.

W takcie 26 w rękopisie mamy kwintę: *des-as* w druku paryskim w tym samym miejscu kwintę: *des-a*.

R y t m. Różnic rytmicznych jest wiele, a wśród nich i ważniejsze, np. w takcie 67 w rękopisie ćwiartka z punktem i 6 szesnastek, w Walcu paryskim ćwiartka z dwoma punktami zatrzymana łukiem, szesnastka i ćwiartka i podobnie w taktach 68, 71, 89, 122, 151 itd.

D y n a m i k a. W tym dziale różnice są bardzo znaczne i rękopis jest staranniej oznaczony dynamicznie niż wydanie paryskie. W rękopisie jest wiele oznaczeń słownych, których brak w wersji paryskiej. W rękopisie jest więcej oznaczeń *f, ff, fz, p, pp* i również liczniejsze oznaczenia cresc. i diminuendo niż w druku paryskim, oznaczone znaczkami rozszerzenia i zwężenia. W rękopisie także mamy często oznaczone akcenty, a w wydaniu paryskim jest ich niewiele.

C h r o m a t y k a. Zaznacza się tu szereg różnic, wynikających z błędów prawdopodobnie drukarskich, np. w takcie 50-tym *g* zamiast *ges* w basie w wydaniu paryskim, w takcie 72 w gamce w rękopisie *des* zamiast *d*. O oznaczeniu określonym są różnice np. w takcie 31. Tego rodzaju różnica o znaczeniu określonym jest w 68 takcie. W rękopisie akord ma w basie *ges* dlatego, że gamka-ozdobnik przebiega na przestrzeni tego taktu, a dalej występuje *ges*. W wersji paryskiej w tym miejscu jest *g,* lecz gamka nie przebiega cała w tym takcie, tylko jej początek, w którym *ges* nie występuje; tam gdzie jest *ges, ges* jest w takcie drugim, tam gdzie mamy inny akord.

L e g a t a i p e d a l i z a c j a. W oznaczeniach tych jest różnic bardzo wiele. W druku zapewne zawiniły tu często błędy drukarskie i niedopatrzenia korektora.

U k s z t a ł t o w a n i e f o r m a l n e. Różnice są wynikiem wypisania okresów w wersji paryskiej i rzadkich powtórek. Powtórki są oznaczone w rękopisie (por. schematy) i spotyka się po dwie, a nawet trzy wolty, jak np. takt 47—49.

W załączniku podaję szczegółowe porównanie rękopisu dieczyńskiego Tempo di Valse As-dur z wydaniem paryskim Grande Valse Brillante op. 34, No 1.

à Mlle la Csse J. de Thun

Tempo di Valse





1) brakujący dźwięk es, pierwotnie został napisany, następnie zmazany.

1a) w takcie 9 i 10 brakuje pauz



2) brak łuku zatrzymującego es w następnym takcie.



15

con forza

3) con anima

Ped. * Ped. * Ped. *

3) kreska przed akordem oznacza prawdopodobnie arpeggio; wskazuje na to znak > który może mieć zastosowanie przy kilku dźwiękach, najmniej dwóch z których jeden będzie mocniejszy, drugi słabszy.

20 4) 25

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

4) w tym miejscu nie występuje arpeggio, bowiem dźwięk b należy uderzyć w poprzednim takcie.

30

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

leggiero tr 35

5)

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

5) w basie as'–g', a nie as'–f'

1 volta 2 volta

40

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

6) przy f zamiast kasownika, bemol (fes) w sopranie

3 volta

risoluto

50

f cres

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

7) brakuje punktu

3 55

cres

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

8a

60

ff

appa-ssio - na-to

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

8a

loco

65

8)

Ped.

8) brakuje w basie es

Ped. *

9) Ped. powinno być:

10) brak ges w gamce

11) Ped. powinno być:

11a) brakuje kasownika przy des'''

stretto

8a loco

f Fine

dolce

rubato

cres

Ped. *

95

1 volta

f dim

12)

Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

12) brak ♭ (des)

2 volta

dolente

115

13)

Fine

fz

pp

13) powinno być: prawdopodobnie według pierwszej mysli na półnucie z kropką kończyła się fraza, poźniej Chopin dodał dwa akordy wprowadzając nowy takt.

120

ff appassionato

Ped. * Ped. * Ped. *

125

fz *p* *pp*

14 morendo e rall.

dal segno al fine

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

14) może: „smorzando e rall."

Risoluto

150

tr

fz sempre più

fz forte ed

155

tr 15) 16).

animato

15)

fz

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

15) kasownik powinien być przy ges w basie oraz w gamce w sopranie.

160 16) powinny być punkty

Ped. * Ped. * * Ped. *

165

135 tr 17) 8a--------loco

con forza

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

17) brakujacy klucz wiolinowy pierwotnie został napisany, następnie zmazany.

8a------------loco 170 8a--loco 8a-----------

tr tr

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

8a---loco

175 Dolce e tranquillo

ritenuto fff

Dal segno al fine

Ped. * Ped. *

Tetschen le 15 Sept 1835

F. Chopin

№1

GRANDE VALSE

BRILLANTE

POUR LE PIANO

par

FRÉD. CHOPIN

Vivace

f Ped. *fz*

5

Ped. *fz* Ped. * Ped.

10

cres - - - - - - - - - - - - *fz*

8a - - - - - - - - - - - - - - loco

15

fz

* Ped. * Ped. * Ped. *

Chopin 3 Valses Brillantes Op: 34. M. S. 2715. 1. Maurice Schlesinger 97 rue Richelieu

20 25

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

30

35

Ped. * Ped. * Ped * Ped. *

40

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

45

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

1ma Volta 2da Volta

50

fz

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

55

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

60

8a

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

loco

Ped. * Ped. * Ped. *

65

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

70

8a

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

75

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

80 loco

p

Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

85

* Ped. * Ped. * Ped. *

90

f

Ped. * Ped. * Ped. *

95

p

Ped. * Ped. * * Ped. *

100

Ped. * Ped. *

105

f

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

110

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

115

120

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

M.S. 2715.1

125

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

130

p

Ped. * Ped. * Ped. *

135

Ped. * Ped. * Ped. *

140

f

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

145

f

Ped. * Ped. * Ped. Ped. * Ped. *

150

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

155

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

160

f

* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

165

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

170

8a

ff

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

M.S. 2715.1

175 loco

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

180 185

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

190

195

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

200

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

205

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

210

fz

tr

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

215

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

220

8a

loco

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

225

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

230

8a

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

235

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

loco

240

8a

loco

245

Ped. * Ped. * Ped. *

fz p

250

255

Ped. * Ped. *

260

8a

loco

Ped. * Ped. *

265

270

275

8a

Ped.

loco

280

* Ped. * Ped. * Ped. *

285

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

290

dim.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

295

p

Ped. * Ped. * Ped. *

m.d.

Ped.

300

* Ped. *

8a

8a loco

Fin

pp

ff

Ped. * Ped.

Chopin 3 Valses Brillantes Op: 34. M.S. 2715. 1. Maurice Schlesinger 97 rue Richelieu

PORÓWNANIE

rękopisu Tempo di Valse As-dur 1835 z wydaniem paryskim Grande Valse Brillante, op. 34, No 1 Fryderyka Chopina.

Takt	Rękopis dieczyński Tempo di Valse	Wydanie paryskie Grande Valse Brillante op. 34 no 1
1	Nie ma nie ma	Vivace Oznaczenie: Ped. obejmuje 2 takty, dynamiczne: *f* >> pod sopranem
2	Legato przez jeden takt	Legato przez takt 1 i 2 W drugim takcie ═> pod sopranem
3	Oznaczenie dynamiczne *ff* 2-ga ćwiartka oktawa **f-f** Od połowy taktu <═ przez takty następne	Oznaczenie dynamiczne *fz* nad nutą **es** W basie akord **f-es-f**, pod nutą es punkt Pod sopranem <═
4	Prawa ręka, pierwsza ćwiartka akord **a-c-es-a** Fermaty nad pauzami	Prawa ręka, pierwsza ćwiartka akord **a-des-es-a** nie ma
5	nie ma nie ma	Ped. zwolnienie w takcie 6, w t. 5 >> w sopranie Legato obejmujące takt 5 i 6
7	Nie ma pedalizacji Oznaczenie dynamiczne *ff* dotyczące całego taktu Prawa ręka, 2-ga ćwiartka akord **b-des-es-b** Lewa ręka podana w kluczu basowym	Pedał oznaczony Oznaczenie dynamiczne *fz* nad nutą **es** w basie Prawa ręka, 2-ga ćwiartka akord **b-es-b** Lewa ręka podana w kluczu wiolinowym
8	Lewa ręka podana w kluczu basowym Fermaty nad pauzami ćwiartkowymi	Lewa ręka podana w kluczu wiolinowym Fermat nie ma
9	Nie ma pedalizacji	Oznaczenie pedału pod nutą **es** w sopranie obejmuje 8 taktów, zwolnienie pedału w t. 16 Legato obejmujące 2 takty
10	Legato obejmujące 1 takt	Oznaczenie dynamiczne: *crescendo* nad nutą **es** w basie, trwające przez 2 następne takty

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
11	═> prowadzący do cresc.	Nie ma. Na końcu taktu klucz wiolinowy w miejsce basowego
12		Pomyłka drukarska, zamiast w dalszym ciągu klucz wiolinowy w basie, występuje klucz basowy
13	Oznaczenie dynamiczne słowne, zaczynające się w tym takcie, a ciągnące się poprzez t. 14, 15, 16 — *veloce e con forza*	nie ma
17	Legato obejmujące 4 takty oznacz. u góry Seksta w sopranie — arpeggio ═> oraz określenie słowne *con anima*	Legato obejmujące 4 takty oznaczone u dołu sopranu nie ma
18	Seksta w sopranie — arpeggio. ═>	nie ma
19	W basie akordy **b-es-g**	W basie tercje **es-g**
20	W basie półnuta z punktem **as**, nad nią pauza ćwiartkowa Przednutka **b** związana z nutą **b** seksty w nast. takcie	W basie ćwiartka **as** nie ma
21	W basie seksty **g-es** W sopranie przednutka **c** związana z nutą **c** seksty w nast. takcie ═> pod sekstą w sopranie	W basie akordy **g-b-es-g** nie ma nie ma
22	═> pod sekstą w sopranie	nie ma
23	W basie półnuta z punktem **b**, a nad nią pauza ćwiartkowa	W basie ćwiartka **b**
24	W basie nad półnutą **es** pauza ćwiartkowa W basie na drugiej ćwiart. kwarta **b-es** W basie na trzeciej ćwiart. tercja **b-des** W sopranie na trzeciej ćwiart. seksta **f-des**	Pauzy nie ma Seksta **g-es** Kwinta **g-des** Seksta **f-des**

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
25	Legato zaczyna się w tym takcie nad górną pięciolinią i obejmuje jeszcze takt nast. W sopranie na pierwszej ćwiartce triolka wypisana W basie na drugiej ćwiartce akord **es-as-c** Arpeggio seksta w sopranie	Legato zaczyna się w tym takcie pod górną pięciolinią i obejmuje takt 25, 26, 27, 28 Triolka oznaczona znakiem mordentu Akord **f-as-h** Nie ma arpeggia, Ped. do t. 32 opuszczony
26	═> pod górną pięciolinią W basie na drugiej ćwiart. kwinta **des-as** W basie na trzeciej ćwiart. kwinta **des-as**	n i e m a Na drugiej ćwiartce kwinta **des-a** Na trzeciej ćwiartce seksta **des-b**
27	Legato nad górną 5-linią obejmujące takty 27, 28	nie ma legata
28	W basie na pierwszej ćwiartce półnuta z punktem **as**, nad nią pauza ćwiart.	W basie na pierwszej ćwiartce, ćwiartka **as**
29	W sopranie triolka wypisana W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce seksta **g-es** Pod górną pięciolinią ═>	W sopranie triolka oznaczona znakiem mordentu w basie akord **g-b-es-g** n i e m a
30	W sopranie przednutka **d** do seksty **d-b** W sopranie na pierwszej ćwiartce półnuty **d-b** n i e m a Pod górną pięciolinią ═>	n i e m a W sopranie na pierwszej ćwiartce seksta **d-b** ćwierćnuty W sopranie na drugiej ćwiartce seksta **des-bebe** n i e m a
31	W basie na 1-ej ćwiartce półnuta z punktem **b**, nad nią pauza ćwierć. na drugiej ćwiartce akord **f-b-d**	ćwiartka **b** akord **f-b-des**
32	Pod pierwszą sekstą w sopranie ═> nad trzecią ćwiartką (**as**) tryl W basie nad półnutą z punktem **es** — pauza ćwiartkowa W basie legato łączące 2 **es**	nie ma. UWAGA: Od t. 25 do t. 32 włącznie brak pedalizacji, przypuszczalnie **błąd drukarski** Nad trzecią ćwiartką podwójny mordent n i e m a n i e m a

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
Uwaga:	W tej części są znaczne różnice w wypisywaniu okresów i powtórek Są trzy volty 2-taktowe	Są dwie volty 1-taktowe, natomiast zamiast jeszcze jednej volty jest jeden okres wypisany
33	W basie od t. 33 do 47 włącznie na pierwszej ćwiartce półnuta z punktem a nad nią pauza ćwierciowa	Ćwiartki w tej samej wysokości. Pauz nie ma (niepotrzebne)
	Pod górną 5-linią ═> i <═	nie ma
	Legato obejmujące jeden takt nad górną 5-linią i oznaczenie *leggiero*	Legato nad górną 5-linią obejmujące 2 t.
34	W sopranie pod pierwszą ćwiartką **es** znaczek >, pod górną pięciolinią ═>	nie ma
	Legato łączące w basie półnutę z punktem na pierwszej ćwiartce, z akordem na drugiej ćwiartce	nie ma
	Legato w sopranie obejmujące ostatnią czwórkę ósemek	nie ma
35	Nad górną 5-linią legato obejmujące tylko ten takt	Nad górną 5-linią legato obejmujące 2 takty
	Pod górną 5-linią ═>	nie ma
	W basie legato łączące półnutę z punktem z akordem na 2 ćwiartce	nie ma
36	Nad górną 5-linią legato obejmujące ostatnie cztery ósemki	
	W sopranie pod pierwszą ćwiartką **es** znaczek >	nie ma
	W sopranie pod górną 5-linią ═>	nie ma
	Nad ćwiartką es mordent zwykły	Nad ćwiartką **es** w sopranie mordent podwójny
	W basie legato łączące pierwszą półnutę z akordem na drugiej ćwiartce	nie ma
37	Pod górną 5-linią ═>	nie ma
	Legato łączące półnutę z akordem	nie ma
38	Pod górną 5-linią ═>	nie ma
	Legato łączące półnutę z akordem	nie ma

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
39	Pod górną 5-linią ⟹	nie ma
	Legato łączące półnutę z akordem	nie ma
40	Legato łączące półnutę z sekstą **es-c**	nie ma
	W basie na drugiej ćwiartce seksta **es-c**	akord **es-as-c**
	Między taktami 41 a 46 są te same	różnice co między taktami 33—38
47	W sopranie ostatnia ósemka **f**	W sopranie ostatnia ósemka **g**
	W basie na pierwszej ćwiartce półnuta z punktem **es**, a nad nią pauza ćwierciowa	ćwiartka **es**
	W basie na drugiej ćwiartce akord **b-des-f**	akord **b-des** (półnuty) **-f** (ćwiartka)
	W basie na trzeciej ćwiartce akord **b-des-fes**	akord **b-des** (półnuty) **es** (ćwiartka)
	Nad akordami znaczki >	nie ma
	Legato obejmujące takt 47 i 48 w sopranie	Legato obejmujące ten znak i łączące ćwiartkę z taktu następnego
48	W sopranie na pierwszej ćwiartce ćwiartka **es**, następnie cztery ósemki **des, g, f, es**	oktawa **as**, następnie pauza ćwierciowa, **es**, a pod nią znaczek >
	W basie akord **g-des-es** i kwinty **g-d, g-des**, a nad akordem i kwintami znaczki >	W basie ćwiartka **as** i seksta **es-c** oraz pauza ćwierciowa
	Pod górną 5-linią ⟹	
49 a	Takt ten możemy porównać z taktem 47 jako poprzedzającym 2 voltę	
	W sopranie ósemki **g**, sekunda **des-es, g**, sekunda **des-es, c**, pauza szesnastkowa i seksta **des-b** szesnastkowa	W sopranie ósemki **g, des, es, g des, g**
49 b	W sopranie seksta **c-as**	oktawa **as**, pod nią *fz*
	W sopranie na trzeciej ćwiartce **as**	
	W basie legato łączące ćwiartkę z sekstą	nie ma

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
50	Ponad górną 5-linią oznaczenie *risoluto*	nie ma
	Ponad półnutą **as** w sopranie oznaczenie >	nie ma
	Pod półnutą **as** w sopranie oznaczenie *f*	nie ma
	Na trzeciej ćwiartce w sopranie pauza ćwierciowa	ćwiartka **as** połączona łukiem z ćwiartką w takcie następnym
	W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce akordy **es-ges-c**	W basie na drugiej ćwiartce akord **es-g-c** W basie na trzeciej ćwiartce **es-g-as-c**
51	W sopranie półnuta **as** i 2 ósemki **as**	ćwiartka **as** związana z poprzednim taktem, 2 ósemki i ćwiartka **as**
	Nad półnutą **as** znaczek >	nie ma
	Pod ósemkami oznaczenie: *cresc.*	nie ma
		Nad górną 5-linią legato obejmujące takt 51, 52 i pierwszą ćwiartkę taktu 53
	W basie ćwiartka **as**, następnie dwie seksty ćwiartkowe **f-des**	ćwiartka **des** oktawa, dwa akordy ćwiartkowe **f-as-des** i **as des-f**
52	W sopranie triola wypisana	Triolka oznaczona znakiem mordentu
	W sopranie pod ostatnimi czterema ósemkami <	nie ma
	Legato obejmujące ostatnie cztery ósemki i półnutę w takcie następnym	nie ma
	W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce akordy **es-ges-c**	akordy **as-ges**
53	W sopranie półnuta **f**, pod nią znaczek >, pauza ćwiartkowa	Ćwiartka **f**, pauza ćwiartkowa i ćwiartka **b** (małe) związana łukiem z półnutą w następnym takcie, a pod nią znaczek >
	W basie ćwiartka Des (wielkie) i dwa akordy ćwiartkowe **f-as-des-f**	ćwiartka **des** (małe), akord **as-des-f** i pauza ćwiartkowa
54	W sopranie ćwiartka **b**, nad nią znaczek >, pauza ćwiarciowa i dwie ósemki **b**, nad nimi punkty	W sopranie półnuta **b** związana z ćwiartką z taktu poprzedniego ćwiartka **b** związana z ćwiartką w takcie następnym, nad nią znaczek >
	W basie na trzeciej ćwiartce akord **f-as-d**	W basie na trzeciej ćwiartce akord **f-as-b-d**

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
55	W sopranie pod pierwszą ćwiartką **b** znaczek > W sopranie nad nutami punkty W basie ćwiartka **b** oraz 2 seksty **g-es** n i e m a Pod górną 5-linią oznaczenie: *cres.*	Ćwiartka **b** związana z ćwiartką z taktu poprzedniego, znaczka nie ma n i e m a oktawa **es**, akord **g-b-es** i akord **b-es-g** Legato obejmujące takt 55, 56 i pierwszą ćwiartkę taktu 57 n i e m a
56	Na pierwszej ćwiartce **b** tryl Pod górną 5-linią < W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce akordy **f-b-d-as** Legato obejmujące ten takt i pierwszą ćwiartkę taktu 57 (w sopranie)	Na pierwszej ćwiartce **b** mordent n i e m a akordy **b-d-as**
57	W sopranie na trzeciej ćwiartce dwie oktawy **es** ósemki, nad nimi punkty W basie oktawa **es** oraz dwa akordy **g-b-es-g**	oktawa **es** — ćwiartka, nad nią znaczek >, związana łukiem z półnutą w takcie następnym **es** — ćwiartka, akord **b-es-g**, pauza ćwiartkowa
58	W sopranie oktawa **es** ćwiartka, nad nią znaczek >, pauza ćwiartkowa i dwie ósemki oktawy **es** Pod górną 5-linią na początku taktu oznaczenie dynamiczne *ff* W basie ćwiartka **es**, nad nią znaczek > i dwa akordy **b-des-g**	półnuty **es** związane z ćwiartkami taktu poprzedniego i ćwiartka **es** oktawa, związana z ćwiartką taktu następnego n i e m a oktawa **es** ćwiartka i dwa akordy **b-des-es-g**
59	W sopranie ćwiartka **es** oktawa Pod górną pięciolinią rozpoczyna się <, ciągnący się przez takt 59 i 60 oraz oznaczenie *appassionato* ciągnące się przez takt 59 i 60	ćwiartka **es** oktawa związana z taktem poprzednim łukiem n i e m a
60	N i e m a W sopranie ósemki oktawy **f,-es,-d,-es,-as,-b,** W basie ćwiartka oktawa **Es-es** i dwa akordy **b-des-es-g-des**	Na pierwszej ćwiartce **es** mordent, ósemki **d, es** i ósemki oktawy **as, b** ćwiartka oktawa **es** i dwa akordy **des-es-g-des** Pod górną pięciolinią, pod ostatnimi czterema ósemkami <

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
61	W basie oktawa, ćwiartka **As-As** oraz akordy **c-es-as** i **es-as-c** W sopranie wartości rytmiczne: ćwiartka, pauza ósemkowa	oktawa — ćwiartka **As-as** oraz akord **c-es-as-c** i pauza ćwierćiowa ćwiartka z punktem
62	W sopranie wartości rytmiczne: ćwiartka z punktem, legato nad górną pięciolinią Pod ostatnimi dwoma akordami w basie <, nad dolną 5-linią legato obejmujące t. 62, 63	ćwiartka i pauza ósemkowa nie ma
63	W sopranie wartości rytmiczne: ćwiartka z punktem Pod akordami na dolnej 5-linii > Pedalizacji nie ma	ćwiartka i pauza ósemkowa nie ma
64	Pod akordem pierwszym na górnej 5-linii znaczek > Jest legato Dwa akordy **es-b-d** Pedalizacji nie ma	nie ma Drugi i trzeci akord na górnej 5-linii połączony legato W basie **es** oktawa, akord **b-des-es-g** i **es-b-des**
65	W basie na drugiej ćwiartce seksta **es-c**	akord **es-as-c**
66	W sopranie na drugiej ćwiartce ćwiartka **as**¹, na trzeciej — ćwiartka **as**² Nad drugą i trzecią ćw. w sopranie, znaczki >> W basie **as** ćwiartka i dwa akordy **es-ges-c**	na drugiej ćwiartce, ćwiartka z dwoma punktami **as**¹ i 16-tka **as**² nie ma znaczków oktawa **As - As,** akord **es-as-c** i **as-c-ges**
67	W sopranie ćwiartka z punktem **as,** 6 szesnastek **as** połączonych legato z ćwiartką w nast. takcie (w oryginale te 6 nut są 3 razy wiązane)	ćwiartka z 2 punktami **as** połączona legato z szesnastką z taktu poprzedniego, szesnastka i ćwiartka **as,** nad nią znaczek >

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
68	W sopranie przednutka **as** do **as** ćwiartki z punktem, nad nią tryl, gamka-ozdobnik od g^1 do es^3, która kończy się ćwiartką f^3 w takcie nast. na pierwszej ćwiartce (w środku gamy jest **g**) W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce akordy **es-as-c-ges**, pod górną 5-linią <	półnuta z oznaczonym mordentem i początek gamki-ozdobnika od g^1 do es^3, która kończy się w takcie nast. ćwiartką f^3 na trzeciej ćwiartce (w środku gamy jest **ges**) akordy **es-as-c** i **as-c-g** n i e m a
69	W sopranie ćwiartka f^3, pauza ćwierciowa, ćwiartka **b** (małe) związane łukiem z ćwiartką w takcie nast., a nad nim znaczek > W basie **Des** (wielkie), akord **f-as-des-f**, pauza ćwiartkowa	dalszy ciąg gamki ozdobnika przez dwie ćwiartki, na trzeciej ćwiartka f^3 **des** (małe), akord **f-as-des** i **as-des-f**
70	W sopranie ćwiartka **b** (małe) związana łukiem z ćwiartką taktu poprzedniego, ćwiartka b^1, nad nią znaczek > , ćwiartka **b** , nad nią znaczek > W basie na drugiej ćwiartce akord **f-b-d**	ćwiartka **b** (małe), ćwiartka z dwoma punktami b^1, szesnastka b^2 połączona legato z nutą taktu następnego Nie ma znaczków > akord **f-as-d**
71	W sopranie ćwiartka b^1 związana z pierwszą z czterech szesnastek na drugiej ćwiartce, i 4 szesnastki b^1 na trzeciej ćwiartce (w rękopisie błędnie — 32-gie) Od połowy taktu pod górną 5-linią zaczyna się <, który prowadzi przez takt nast. i kończy się na początku taktu 73	ćwiartka z dwoma punktami b^1, szesnastka b^1, i ćwiartka b^1, a nad nią znaczek > n i e m a
72	W sopranie przednutka b^1 do ćwiartki z punktem b^1 i gamka-ozdobnik od a^1 do f^3 (w środku gamki znajduje się **a**, **d**, a później **as**, **des**) W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce akordy **f-b-d-as**	półnuta z oznaczonym mordentem i początek gamki ozdobnika od a^1 do f^3 (pośrodku gamki znajduje się **a**, **d**, a później **as**, **d**) akordy **f-b-d**, **b-d-as**

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
73	W sopranie ćwiartka **g^3**, nad nią znaczek >, pauza ćwierciowa i oktawa **es**, znaczek > W basie: ćwiartka **Es** (wielkie), akord **g-b-es-g**, pauza ćwierciowa	dalszy ciąg gamki przez dwie ćwiartki, na trzeciej **g^3** ćwiartka ćwiartka **es** (małe); akordy **g-b-es**, i **b-es-g**
74	W sopranie oktawa **es^1-es^2** ćwiartka, oktawa ćwiartka **es^2-es^3**, oktawa ćwiartka **es^3-es^4**	oktawa ćwiartka **es^1-es^2**, oktawa ćwiartka **es^2-es^3**, pauzy: ósemkowa, i szesnastkowa, oktawa szesnastka **es^3 es^4**
75	W sopranie oktawa ćwiartka z punktem **es^2-es^3** i trzy oktawy ósemki **es^2 es^3** W basie **es** (małe), akordy **c-es-as** i **es-as-c** Pod ostatnimi dwoma ćwiartkami słowo *stretto*, które kończy się w takcie następnym	oktawa ćwiartkowa **es^2-es^3**, pauzy: ósemkowa i szesnastkowa, oktawy: **es^2-es^3** szesnastka i ćwiartka **Es** (wielkie) **es** (małe) — oktawa, dwa akordy **c-es-as-c** n i e m a
76	W sopranie oktawy ósemki **f, es, d, es, as, b** Po pierwszej oktawie pauza szesnastkowa, a druga oktawa szesnastka. W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce dwa akordy **b-des-es-g-des** Od trzeciej ósemki zaczyna się legato do pierwszej ćwiartki w takcie następnym Pod górną 5-linią od połowy taktu < kończy się na początku taktu następnego	ćwiartka **es** z oznaczonym mordentem, ósemki **d, es** i ósemki oktawy **as, b** dwa akordy **des-es-g-des** n i e m a n i e m a
77	W basie oktawa ćwiartka **As-As** akordy **c-es-as** i **es-as-c**	oktawa **As-as**, akord **c-es-as-c** i pauza ćwierciowa
78	W sopranie pierwszy akord — wartość: ćwiartka z punktem W basie legato obejmujące takty 78 i 79	wartość: ćwiartka i pauza ósemkowa n i e m a
79	W sopranie pierwszy akord — wartość ćwiartki z punktem Nad górną 5-linią legato obejmujące szesnastkę z taktu poprzedniego i trzy akordy w tym takcie	wartość: ćwiartka i pauza ósemkowa n i e m a

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
80	Pod pierwszym akordem na górnej 5-linii ═> , pod ostatnim <═ W basie **Es** (wielkie), dwa akordy **es-b-des**	nie ma oktawa **Es-es** i akordy: **b-des-es-g** i **es-b-des**
81	W sopranie akord półnutami Pod akordem oznaczenie *f* Po akordzie 2 kreski i słowo: *fine* W basie oktawa **As-As** i seksta **es-**c^1	akord — ćwiartkami i pauza ćwiartkowa nie ma nie ma **As** i akord **es-as-c**
	Ta część przy kluczu posiada także 4 bemole, a czasem dodaje przy nucie **g** bemol	Ta część posiada przy kluczu 5 bemoli (**Des**) zmiana tonacji
82	Pod tercją w sopranie znaczek **>** Pod górną 5-linią oznaczenie: *dolce* Nad górną 5-linią legato obejmujące cały takt W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce kwarty **es-as** Pedał obejmuje takt 82	nie ma oznaczenie *p* pod górną 5-linią legato obejmujące takt 82 i 83 dwa razy **as** Pedał obejmuje takt 82 i 83
83	W sopranie przednutka — seksta c^1-as^1 do tercji ósemki na trzeciej ćwiartce i ósemka seksta Pod pierwszą tercją i ostatnią sekstą znaczek **>** W basie ćwiartki **As** i dwie kwarty **es-as** Nie ma pedalizacji	przednutka c^2 do tercji — ósemki z punktem na trzeciej ćwiartce i szesnastka seksta nie ma 3 ćwiartki **as**
84	W sopranie legato, obejmujące 2-gą i 3-cią tercję, w sopranie legato obejmujące ostatnią sekstę i pierwszą w następnym takcie Pod sopranem przez cały takt <═ które kończy się w takcie nast. (na początku) W basie ćwiartki **Des** i 2 razy **as** Pedał obejmujący tylko ten takt	Legato pod górną 5-linią, obejmujące sopran przez cały takt nie ma półnuta z punktem **des** (małe), nad nią pauza ćwiart., półnuta połączona łukiem z półnutą z punktem w takcie następnym obejmuje takt 84 i 85

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
85	W basie pod drugą ćwiartką znaczek > Nie ma pedalizacji	nie ma
86	Nad górną 5-linią oznaczenie *rubato*	nie ma
	W sopranie ćwiartki: seksta **as**^{1}-**f**^{2}, septima **g**^{1}-**f**^{2}, ósemki: seksty	na pierwszej ćwiartce u góry ćwiartka **f**, w dolnym głosie ósemki **as**, **g**; na drugiej i trzeciej ćwiartce 2 seksty ćwiartki
	Nad sekstą **ges**^{1}-**es**^{2} tryl	
	W basie pod sopranem w połowie taktu <—— kończący się na początku taktu następnego	nie ma
		Na drugiej ćwiartce **ges**^{1}-**es**^{2} mordent
87	W sopranie nad drugą i trzecią sekstą znaczki > W basie te same różnice co w takcie poprzednim	nie ma
88	W sopranie nad ćwiartkami znaczki > Pod sopranem ——>	nie ma
	Pedalizacji nie ma	Pedalizacja dla całego taktu
89	W sopranie wartości rytmiczne: ćwiartka, pauza ósemkowa z punktem, szesnastka, ósemka, pauza szesnastkowa, szesnastka	ćwiartka z punktem, dwie ósemki, pauza szesnastkowa, szesnastka
	Nad dolną 5-linią legato obejmujące cały takt	nie ma
	Nie ma pedalizacji	pedalizacja dla całego taktu
90	W sopranie przednutki **as-c** do pierwszej tercji i **c** do trzeciej tercji	nie ma
	Wartości rytmiczne: ćwiartka z punktem, ósemka, ósemka z punktem i szesnastka	ćwiartka, pauza ósemkowa, 2 ósemki, pauza szesnastkowa, szesnastka,
	W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce dwie kwarty **es-as**:	dwie kwinty **as-es**
	Nie ma pedalizacji	pedał dla dwóch taktów
	W sopranie pod pierwszą i trzecią tercją ——>	nie ma
	Nie ma	Pod sopranem legato dla całego taktu

6*

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
91	W sopranie przednutki szesnastki c^1-c^2 do tercji **ges-b** oraz szesnastka seksta **c-as**, i **c** do drugiej tercji **ges-b**	przenutka c^2 do drugiej tercji **ges-b**
	Wartości rytmiczne takie same jak w takcie poprzednim	to samo
	Pod tercjami **ges-b** ═══>	
	W basie te same różnice co w takcie poprzednim.	
	N i e m a	Legato obejmujące ostatnie 3 interwale
92	W sopranie legato obejmujące drugi i trzeci interwal	n i e m a
	Ostatnia szesnastka, tercja **des-f**	akord **as-des-f**
	W basie ćwiartki **Des** (wielkie) i dwa akordy **f-as-des**	półnuta **des** (małe), nad nią pauza ćwiartkowa, ćwiartka, kwarta **as-des**, ćwiartka **ces**
	Pedalizacja dla całego taktu	n i e m a
	Przy końcu taktu słowo *cresc.*	n i e m a
93	W sopranie na początku taktu kwinta **d-as**	akord **as-d-as**
	Wartości rytmiczne: ćwiartka z dwoma punktami i szesnastka	ćwiartka z punktem, ósemka
	Nad pierwszą kwintą znaczek >	n i e m a
	Legato obejmujące ostatnie trzy interwale tego taktu i pierwsze trzy taktu następnego	obejmuje drugą i trzecią kwintę oraz drugie, obejmujące ostatnią w tym takcie i pierwszą nast.
	W basie oktawa **B-B**, akord **b-f-as**,	**B** i kwinta **b-f**
94	W sopranie legato obejmujące ostatni interwal tego taktu i pierwsze trzy następnego	ostatnie trzy tego taktu i pierwszy następnego
	W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce dwa akordy **b-des-ges**	dwa akordy **b-des-es-g**
95	W sopranie przy pierwszej ćwiartce brak punktu lub pauzy ósemkowej	jest pauza ósemkowa
	Pod pierwszą ćwiartką znaczek >	N i e m a
	W basie na drugiej i trzeciej akordy **as-c-ges**	akordy **as-es-ges**
		Legato jak w takcie poprzednim
	Pod ostatnią sekstą w sopranie — *dim.*	N i e m a

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
96	W sopranie wartości rytmiczne: ćwiartka z dwoma punktami i szesnastka Legato obejmujące pierwszy i drugi interwal Pod sopranem ═══> nie ma	ćwiartka, pauza ósemkowa, ósemka drugi i trzeci interwal oraz drugie legato, obejmujące ostatni interwał tego taktu i pierwszy taktu następnego znaczka niema Nad trzecią sekstą w sopranie kropka
97	Takt ten stanowi pierwszą voltę i następuje powtórzenie od taktu 82 Wartości rytmiczne: ćwiartka z punktem i trzy ósemki Pod pierwszym interwalem ═══> Nad ostatnimi interwalami kropki nie ma W sopranie przednutka **b** do seksty **ges-es**	zakończenie zdania, nie ma volty i powtórzenia, (tylko powtórzenie jest wypisane ćwiartka, pauza ósemkowa, dwie ósemki, pauza szesnastkowa i szesnastka nie ma nie ma Legato obejmujące drugi i trzeci interwal nie ma
98–112	Między tymi taktami te same różnice co między taktami 82 i 96	
113	Takt ten jest drugą voltą Po drugiej ćwiartce dwie kreski i słowo *fine* po nim oznaczenie *fz* Nie ma pedalizacji	jest zakończeniem powtórzonego zdania Pedalizacja dla całego taktu
114	W sopranie legato obejmujące ćwiartkę z taktu poprzedniego i pierwszą ćwiartkę tego taktu Nad górną 5-linią słowo: *dolente* W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce seksty **c-a** Nie ma pedału	nie ma nie ma akordy **c-es-a** Pedał oznaczony
115	W sopranie półnuta z punktem **f**, Na trzeciej ćwiartce tercja **b-des** Nie ma pedału	półnuta akord **des-b-des** Pedał oznaczony

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
116	W sopranie wartość rytmiczna akordu: półnuta z punktem i przednutka do akordu w nast. takcie **des-b-des** W basie na drugiej ćwiartce seksta **des-b** Nie ma pedału	półnuta i akord ćwiartkowy **des-b-des** akord **des-ges-b** Pedał oznaczony
117	W sopranie wartość rytmiczna akordu: półnuta i pauza ćwiartkowa Nie ma pedału	ćwiartka, następnie jest pauza ćwiartkowa i ćwiartka **es**, związana łukiem z półnutą **es** w następnym takcie, pod nią znaczek > Pedał oznaczony
118	W sopranie półnuta **es** Legato obejmujące górną 5-linię Pod półnutą **es** w sopranie oznaczenie *pp* W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce seksty **des-b** W basie na pierwszej ćwiartce **f** Nie ma pedału	półnuta **es** związana łukiem z ćwiartką z taktu poprzedniego nie ma nie ma akordy **des-ges-b** Pedał oznaczony
119	W sopranie półnuta **c**, pauza ćwiartkowa i przednutka **es** związana łukiem z półnutą **es** w takcie następnym Nie ma pedału	ćwiartka **c**, pauza ćwiartkowa, ćwiartka **es** związana łukiem z półnutą **es** w takcie następnym, pod nią znaczek > Pedał oznaczony
120	Legato nad górną 5-linią obejmujące cały takt Przy pierwszej sekście w sopranie arpeggio Pod górną 5-linią < W basie ćwiartka **f** i 2 seksty **des-b** Nie ma pedału	legato pod górną 5-linią obejmujące cały takt i pierwszą ćwiartkę taktu następnego nie ma arpeggia i znaczka > ćwiartka **e** i 2 akordy **des-ges-b** Pedał oznaczony
121	W sopranie seksta **c-a** półnuty i pauza ćwiartkowa Nie ma pedału	seksta **c-a** ćwiartka, pauza ćwiartkowa i ćwiartka **ges**, związana łukiem z ćwiartką **ges** w następnym takcie, nad nią znaczek > Pedał oznaczony

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
122	Nad górną 5-linią oznaczenie *appassionato*	n i e m a
	W sopranie wartości rytmiczne: ćwiartka i cztery ósemki, nad nimi punkty	ćwiartka związana łukiem z pierwszą ósemką z trójki, dwie trójki ósemkowe
	Pod pierwszym akordem w sopranie oznaczenie *ff*	n i e m a
	n i e m a	Legato obejmujące dwie trójki i cały takt następny
	W basie ćwiartka **F** (wielkie) i dwa akordy **c-es-a**	ćwiartka oktawa **F-F** i dwa akordy **c-es-a-c**
123	W basie na drugiej ćwiartce akord **des-f-b**	akord **des-f-b-des**
124	W sopranie wartości rytmiczne: ćwiartka związana łukami z nast. ósemką, 3 ósemki	ćwiartka z punktem i 3 ósemki
	Pod górną 5-linią ═>	n i e m a
	W basie przednutka **g** do ćwiartki **f**, a nad ćwiartką znaczek >	brak przednutki i znaczka >
125	W sopranie na drugiej i trzeciej ćwiartce dwie pauzy ćwiartkowe	pauza ćwiartkowa i ćwiartka **es** związana łukiem z ćwiartką **es** w następnym takcie, pod nią znaczek >
	Pod pierwszym akordem w sopranie oznaczenie *fz*	n i e m a
	Zaraz po tym oznaczeniu oznaczenie *p*	n i e m a
	W basie na drugiej ćwiartce seksta **c-a**	akord **c-f-a**
126	W sopranie wartości rytmiczne: ćwiartka związana łukiem z ósemką, 3 ósemki	ćwiartka z punktem i 3 ósemki
	Nad ćwiartką w sopranie ═>	n i e m a
	Pod ćwiartką w sopranie oznaczenie *pp*	n i e m a
	Legato w sopranie obejmujące ostatnie 3 ósemki tego taktu i pierwszą półnutę taktu następnego	Legato obejmujące cały takt i pierwszą ćwiartkę taktu nast.
	W basie ćwiartka **f**, tercja **ges-b**, seksta **des-b**	ćwiartki: **e** i dwa akordy **des-ges-b**

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
127	W sopranie wartości rytmiczne: półnuta, pauza ćwiartkowa, przednutka **es**	ćwiartka, pauza ćwiartkowa, ćwiartka **es** związana łukiem z ćwiartką **es** w takcie następnym, pod nią znaczek >
	Pod górną 5-linią słowa ! trudne do odczytania, ciągnące się na przestrzeni tego taktu i nast. *smorzando e rall.* lub *morendo e rall.*	nie ma
	W basie na drugiej ćwiartce tercja **f-a**	seksta **c-a**
128	W sopranie ćwiartka seksta **es-c**, związana łukami z ósemką sekstą **es-c**	ćwiartka seksta **es-c**, ósemka **eses-ces**
	nie ma	Pod górną 5-linią oznaczenie: *p*
	W basie ćwiartki **f**, tercja **ges-b**, seksta **des-b**	ćwiartki: **e** i dwa akordy **des-ges-b**
129	W basie na trzeciej ćwiartce ćwiartka **f**, nad nią znaczek >	pauza
	W połowie taktu zaczynają się słowa: *dal segno al fine* ciągnące się przez przedtakt do taktu następnego i przez takt następny	nie ma
130	Różnice te same co między taktami 98—112	
145	Pod górną 5-linią słowo *fine*	nie ma
	W sopranie na trzeciej ćwiartce ćwiartka **d**	ćwiartka **d** (małe), związana na dolnej 5-linii łukiem z ćwiartką **d** w takcie nast., nad nią znaczek > i oznaczenie *f*
146	Nad górną 5-linią słowo: *risoluto*	nie ma
	Na górnej 5-linii klucz basowy, ćwiartka **des** (małe), pauza, klucz wiolinowy i dwie ósemki **des**	w sopranie **des** (małe), ćwiartka umieszczona **na** dolnej 5-linii związana łukiem z ćwiartką **des** (małe) z taktu poprzedniego, pauza i ćwiartka **des** umieszczona na górnej 5-linii, związana łukiem z ćwiartką w takcie następnym
	Nad pierwszą ćwiartką **des** (małe) znaczek >	
	W basie ćwiartki **f** i dwa akordy **des-as-ces**	ćwiartki **des** i dwa akordy **des-f-ces**
	Nie ma pedału	Pedał oznaczony

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
147	Pod górną 5-linią zaczynają się słowa ciągnące się przez 6 taktów: *sempre più forte ed animato*	nie ma
		W sopranie pierwsza ćwiartka związana łukiem z ćwiartką z taktu poprzedniego
	W sopranie nad ostatnią nutą znaczek >	nie ma
148	W sopranie wartości rytmiczne: półnuta i 4 szesnastki	ćwiartka i 4 ósemki
	Półnuta *tr*	ćwiartka ze znakiem mordentu
	Legato obejmujące tylko 4 szesnastki	Legato obejmujące cały takt i pierwszą ćwiartkę taktu nast.
	Pod szesnastkami ═>	nie ma
	W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce dwie septimy: **des-ces**	dwa akordy **des-as-ces**
	Nie ma pedału	pedał oznaczony
149	W sopranie półnuta **b** i pauza ćwiartka	ćwiartka **b**, pauza ćwierciowa i ćwiartka **es** (małe), umieszczona na dolnej 5-linii, nad nią znaczek >
	Pod sopranem znaczek >	
	W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce dwie seksty **des-b**	akord **des-ges-b** i pauza ćwierciowa
	Nie ma pedału	Pedał oznaczony
150	Na początku górnej 5-linii klucz basowy i **es** (małe), ćwiartka, nad nią znaczek > Pod nią oznaczenie *fz* dalej pauza ćwiartka i dwie ósemki	W sopranie małe **es** ćwiartka, umieszczona w kluczu basowym na dolnej 5-linii, związana łukiem z ćwiartką **es** z taktu poprzedniego, dalej pauza ćwierciowa i ćwiartka es związana łukiem z ćwiartką w takcie następnym
	Pod koniec taktu zaczyna się oznaczenie ＜ ciągnące się przez takt następny i początek 152-go	nie ma
	Nie ma pedału	Pedał oznaczony
151	W sopranie wartości rytmiczne: ćwiartka i cztery ósemki	ćwiartka związana z ćwiartką z taktu poprzedniego, dwie ósemki i ćwiartka
	Nie ma pedału	Pedał oznaczony

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
152	W sopranie półnuta z punktem (tryl), gamka-ozdobnik od **d-b** Legato obejmujące ozdobnik Nie ma pedału	ćwiartka (ze znakiem mordentu) i cztery ósemki **d, es, as, b** Legato obejmujące cały takt i pierwszą ćwiartkę taktu nast. Pedał oznaczony
153	W sopranie na trzeciej ćwiartce dwie ósemki, oktawy **as-as¹** W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce dwie seksty **es-c** Nie ma pedału	ćwiartka oktawa **as-as¹**, związana łukami z oktawą tą samą w takcie następnym, pod nią znaczek > akord **es-as-c** i pauza ćwierciowa Pedał oznaczony
154	W sopranie na trzeciej ćwiartce dwie ósemki-oktawy **as¹-as²**, nad nimi punkty Pod pierwszą ćwiartką w sopranie oznaczenia *fz* i > W sopranie legato obejmujące ostatnie dwie ósemki i trzy nuty taktu następnego	ćwiartka oktawa **as¹-as³**, związana łukami z ćwiartką w następnym takcie nie ma nie ma
155	W sopranie wartości rytmiczne: ćwiartka, szesnastka i dwie ósemki Pod drugą i nad czwartą oktawą znaczki > Nad wszystkimi oktawami kropki	ćwiartka z punktem, ósemka i ćwiartka nie ma
156	W sopranie ósemki oktawy **b, as, ges, as, des, es** Pod całym taktem < W basie **As-As** i dwa akordy **es-as-c-ges** Nad górną 5-linią legato obejmujące cały takt i trzy nuty taktu następnego	ćwiartka (znak mordentu) **as**, dwie ósemki **g, as** i dwie ósemki oktawy **des, es** pod ostatnimi czterema ósemkami < kończący się na początku taktu następnego oktawa **As-as** i dwa akordy **as-c-ges** legato obejmujące ostatnie cztery ósemki i pierwszą nutę taktu nast.

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
157	W sopranie pierwsza ćwiartka oktawa f^2-f^3	akord **f-des-f**
	W sopranie na trzeciej ćwiartce wartości rytmiczne: ósemka z punktem i szesnastka	ósemka, pauza szesnastkowa i szesnastka
	W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce akordy **f-as-des** i **as-des-f**	akord **f-as-des-f** i pauza ćwierciowa
	Legato obejmujące ostatnią szesnastkę i trzy pierwsze nuty taktu następnego	Legato obejmujące drugi i trzeci akord oraz drugie legato, obejmujące ostatnią szesnastkę i pierwszy akord taktu następnego
158	Pod pierwszym akordem w sopranie ⸻>	n i e m a
	Po pierwszym akordzie w sopranie brak punktu lub pauzy ósemkowej	
	Legato jak w takcie poprzednim	Legato jak w takcie poprzednim
159	Pod górną 5-linią ⸻>	n i e m a
	Legato jak w takcie poprzednim	Legato jak w takcie poprzednim
	W basie na pierwszej ćwiartce akord **b-des-es-b**	akord **des-es-b**
160	Legato jak w takcie poprzednim	Legato jak w takcie poprzednim
	Pod górną 5-linią ⸻>	n i e m a
	W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce akordy **es-ges-c**	akordy **es-ges-as-c**
161	W sopranie na trzeciej ćwiartce klucz basowy i **des** (małe) ćwiartka, nad nią znaczek >	**des** (małe) ćwiartka, umieszczona na dolnej 5-linii, związana łukiem z ćwiartką z taktu następnego, nad nią oznaczenia *f*>
	W basie ćwiartki **Des** (wielkie), seksta **As-f**	oktawa **Des-des** i akord **f-as-des**
162	W sopranie klucz wiolinowy i ćwiartki **des**[1], **des**[2], **des**[3], nad nimi znaczki >	W sopranie ćwiartka **des** (małe) umieszczona na dolnej 5-linii i związana łukiem z ćwiartką z taktu poprzedniego, ćwiartka **d** z dwoma punktami i szesnastka **d**[2]
		Legato w sopranie obejmujące ostatnią szesnastkę i pierwszą ćwiartkę taktu następnego
	W basie ćwiartki: **F** i dwa akordy **des-as-ces**	**Des** i dwa akordy **des-f-ces**

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
163	W sopranie ćwiartki des, des, nad nimi znaczki > i dwie ósemki des	ćwiartka des[1] pauzy: ósemkowa i szesnastkowa, szesnastka i ćwiartka des
	nie ma	Legato obejmujące ostatnie dwie nuty i pierwszą taktu następnego
164—165	W sopranie przednutka des[1] do półnuty z punktem des[1] (tryl) i gamka-ozdobnik od c, zakończona ćwiartką b na pierwszej ćwiartce w takcie 165, dalej pauza ćwierciowa, klucz basowy i ćwiartka es (małe), nad nią znaczek >	półnuta des[1] (mordent), gamka-ozdobnik od c, zakończona ćwiartką b[2] na trzeciej ćwiartce taktu 165
	nie ma	Pod półnutą w takcie 164 znaczek >
	nie ma	Nad ćwiartką b[2] w takcie 165 kropka
166	W sopranie ćwiartki es[1], es[2] i dwie ósemki es[3] i es[4]	ćwiartka es (małe), umieszczona na dolnej 5-linii, es[1] ćwiartka z dwoma punktami i szesnastka es[2]
	Nad czterema nutami znaczki >	Pod drugą nutą znaczek >
	nie ma	Legato obejmujące ostatnią nutę i pierwszą następnego taktu
	Pod górną 5-linią słowa: *con forza*	nie ma
	W basie na pierwszej ćwiartce oktawa Ges-Ges	ćwiartka G
167	W sopranie ćwiartki es[1], es[2], nad nimi znaczek > i dwie ósemki es, nad nimi punkty i legato	ćwiartka es[1], pauzy: ósemkowa i szesnastkowa, szesnastka i ćwiartka es[1]
168—169	W sopranie półnuta z punktem es (tryl), przy niej jakiś nieczytelny znak i gamka-ozdobnik, składająca się z 20 nut, zaczynająca się od d, zakończona ćwiartką c[4] na pierwszej ćwiartce taktu 169, dalej pauza ćwierciowa i dwie ósemki oktawy as-as	półnuta es (mordent) pod nią znaczek > i gamka-ozdobnik, składająca się z 13 nut, zakończona ćwiartką c[3] na trzeciej ćwiartce taktu 169
	Legato obejmujące całą gamkę	nie ma
	W basie, w takcie 168 ćwiartka Ges	w takcie 168 ćwiartka Es.
	W takcie 169 oktawa As-As akord c-es-as-c i pauza ćwierciowa	W takcie 169 As, akord es-as-c i pauza ćwierciowa
	Nie ma	Nad nutą c[3] w takcie 169 przecinek

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
170	W sopranie wartości rytmiczne: 3 ćwiartki Nie ma W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce akordy **es-as-c-ges**	dwie ćwiartki, pauza ósemkowa i ósemka Pod pierwszą i nad drugą nutą znaczki > akordy **es-as-c** i **as-c-ges**
171	W sopranie ćwiartka, oktawa **as^1-as^2**, następnie pauza ósemkowa, szesnastkowa, szesnastka i dwie ósemki W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce dwa akordy **f-as-des-f** Pod górną 5-linią w połowie taktu zaczyna się < ciągnący się przez takt następny	ćwiartka z punktem, oktawa **as^2-as^3**, ósemka i ćwiartka dwa akordy: **f-as-des** i **as-des-f** nie ma
172	W sopranie oktawy ósemki **b, as, ges, as, des, es**, nad drugą oktawą tryl W basie ćwiartki **As** i dwa akordy **es-as-c-ges**	ćwiartka **as** (mordent), ósemki **g** i **as** oraz ósemki oktawy **des, es** Pod ostatnimi czterema nutami < ćwiartki: oktawa **As-as** klucz wiolinowy, akordy: **as-c-as** i **as-c-ges** Klucz basowy
174	W sopranie wartość rytmiczna pierwszego akordu: ćwiartka z punktem Pod górną 5-linią > nie ma Legato na akordach taktów od drugiej ćwiartki 174 do końca 175	ćwiartka i pauza ósemkowa nie ma Pod pierwszym akordem w sopranie *ff* nie ma
175	W sopranie wartości rytmiczne jak w takcie poprzednim nie ma Pod górną i nad dolną 5-linią > W basie: pierwszy akord **des-es-ges-b** (w kluczu wiolinowym)	jak w takcie poprzednim Legato jak w takcie poprzednim nie ma akord **des-es-b**

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
176	W sopranie przy pierwszym akordzie punkty Legato obejmujące ostatnią szesnastkę i pierwszą ćwiartkę taktu następnego	zamiast punktów pauza Legato jak w takcie poprzednim, tylko brak legata obejmującego ostatnią szesnastkę i pierwszą ćwiartkę taktu następnego
	Pod pierwszym akordem w sopranie ⸗>	nie ma
	Pod górną 5-linią słowo *ritenuto*	nie ma
	W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce akordy **es-ges-c**	akordy **es-ges-as-c**
	Nad trzecim akordem w basie *fff*	nie ma
177	nie ma	Pod ostatnią nutą w sopranie znaczek >
	Ostatnia nuta w sopranie ma łuk	
	W basie na drugiej ćwiartce akord arpeggio **As-f-des¹**	kwinta **des-as**
	Takt ten jest ostatnim, po nim następuje znak powtórzenia i słowa: *dal segno al fine* i określenie *dolce e tranquillo*, podpis F. F. Chopin, Tetschen, le 15 Sept 1835	
178—239		różnice takie same jak między taktami 17—80
	Drugi okres (takt 33—40) jest powtórzony trzy razy	jest powtórzony tylko dwa razy
241	Takt ten można porównać z taktem 81 rękopisu, który jest zakończeniem tego utworu	
	W sopranie akord **as¹-c²-as²** półnutami po tym akordzie następują dwie kreski i słowo *fine*. Pod akordem oznaczenie *f*	akord **b-f-as-b** półnuty z punktami
	W basie oktawa **As-A̲s** i sekta **es-c**	akordy: **as-b-des-as** **as-b-des-f** i **f-as-b-des**
	Cody nie ma	Wydanie paryskie zakończone jest codą
	Liczy taktów 141 Powtórki nie są wypisane tylko oznaczone, stąd taka mała ilość taktów	Liczy taktów 306 Liczba taktów usprawiedliwiona jest wypisanymi powtórkami oraz codą

DR LUDWIK BRONARSKI (Fryburg szw.)

SEKSTOLA W MUZYCE CHOPINA

O trioli w muzyce Chopina istnieje obszerniejsze studium w zbiorze artykułów pt. Chopin. Studia, krytyki, szkice[1]) dr Bronisławy Wójcik-Keuprulian. Niniejszy artykuł nie ma być jakby odpowiednikiem tamtego. W pracy swojej bowiem autorka ograniczyła się do zbadania trioli w mazurkach Chopina, triolę rozpatrywała pod specjalnym kątem widzenia i starała się temat swój wyczerpać. Zadanie zaś tutaj podjęte jest innego rodzaju. Chcielibyśmy tylko zwrócić uwagę na problemy, jakie użycie sekstoli w dziełach Chopina niejednokrotnie nasuwa. W tym celu omówimy kilka charakterystycznych przykładów.

Na wstępie stwierdzić musimy, że do dziś dnia sekstola jest rozmaicie pojmowana i interpretowana, zarówno przez teoretyków jak i przez kompozytorów, albo może lepiej powiedziawszy: przez „pisarzy" muzycznych. Podczas gdy większość uważa sekstolę za połączenie dwóch triolek, niezbyt rzadko sekstola jest uważana i używana jako połączenie trzech grup dwutonowych i dwunutowych. Bardzo często warunki, zespół czynników, w jakich sekstola występuje, rozstrzyga bez najmniejszej wątpliwości o jej naturze rytmicznej, ale nierzadko zdarza się, że sekstola — opatrzona odpowiednim znakiem lub cyfry 6 nie nosząca na sobie — pozostawia nas w zupełnej niepewności co do intencji kompozytora: czy sześć nut przez niego użytych należy łączyć w dwie, czy też w trzy grupy. Tak jest czasem i w muzyce Chopina.

Pragniemy to wykazać na konkretnym przykładzie.

---

[1]) Warszawa 1933. Jest to przedruk z Księgi pamiątkowej ku czci Prof. Dr. Adolfa Chybińskiego, Kraków 1930.

W Polonezie-Fantazji op. 61 znajduje się ustęp, od taktu 226 począwszy, który zawiera szereg taktów z grupami po sześć szesnastek. Oryginalne wydanie francuskie (Brandus et Cie w Paryżu) oznacza owe grupy jako sekstole cyfrą 6. Odnośne takty 226—227, 230—231, 234—237 same w sobie rozpatrywane nie zdają się przedstawiać żadnych trudności w określeniu rytmu: natura figuracji zdaje się sama przez się rozstrzygać kwestię: każde trzy następujące po sobie nuty tworzą linię opadającą, przy czym każda pierwsza nuta w trójce jest wyższa od poprzedniej, tony więc łączą się niejako z „naturalną koniecznością" w grupy po trzy, w triole. Zatem zdawało by się, że mamy tu rzeczywiste sekstole jako zespoły dwóch triolek.

Tak się przedstawia bezsprzecznie dany ustęp wzięty sam w sobie. Inaczej jednak, jeśli rozpatrując go w związku z tym, co go poprzedza, figurację jego zbadamy „genetycznie". Wyprowadza się ona w prostej linii z motywów w t. 222—225, w dalszej zaś z t. 207, 209, 211—213.

Najjaśniej to występuje, gdy porównamy drugą grupę w t. 227 z motywem w t. 222:



Otóż motyw w t. 211—213 i 222—223 ma wyraźnie i niedwuznacznie zarysowany rytm parzysty, tzn. że ósemki, z jakich się składa, łączą się po dwie, wypełniając normalnie takt 3/4. Trochę inaczej przedstawiają się jednak pod względem rytmu takty 224—225. Tutaj ton *f* z oktawą, powtarzający się jako pierwsza i czwarta ósemka, przedłużony jest w wydaniach oryginalnych do wartości punktowanej ćwierci. Wskutek tego rytm ulega tu zmianie i figura sześciu ósemek wypełniających takt rozpada się na grupy po trzy. Można więc uważać, że t. 224—225 stanowią przejście od rytmu 3 x 2 ósemki w t. 222—223 do rytmu 2 x 3 szesnastki w t. 226—227

A jednak w t. 226 itd. rytm parzysty w szesnastkach narzuca [2]) się mimo wszystko, po prostu siłą „bezwładności" w analogii do

[2]) Oczywiście nie wszystkim: Klindworth np. w swym wydaniu polonezów dzieli szesnastki w t. 226 itd. wyraźnie na grupy triolowe. Kto już przyzwyczajony jest do triolek w tym ustępie, ten będzie skłonny uważać taką notację za wyłącznie uzasadnioną i rozstrzygnie problem raczej na korzyść sekstoli. Przyzwyczajenie staje się drugą naturą. Ale chodzi o to, co jest tutaj tą „pierwszą".

rytmu tych samych motywów w t. 222—223. Udało mi się uzyskać potwierdzenie mego własnego poczucia u jednego z bardzo wybitnych chopinistów. Gdy go spytałem, jak wykonuje ustęp, o którym mowa, odegrał szesnastki t. 226 itd. w rytmie parzystym. A kiedy zwróciłem jego uwagę na problematyczność rytmu w tym ustępie, odrzekł, że nigdy mu nawet na myśl nie przyszło, aby dane szesnastki należało łączyć w triole.

Przeciwko tym ostatnim można by wytoczyć jeszcze jeden argument. Oto pierwodruk „niemiecki" (Breitkopfa i Haertla w Lipsku) ma w t. 224 obok dodanych ogonków ćwierciowych przy tonach *f*, jeszcze i ćwierciowy ogonek przy trzeciej ósemce *c* i analogicznie w t. 225 przy *as:*



to znaczy, że w ten sposób rytm parzysty jest podtrzymywany w dalszym ciągu obok triolowego. Nadto, to samo wydanie figurom szesnastkowym w t. 226 itd. nie daje znaków sekstoli (jak wspomnieliśmy, wydanie francuskie ma takie znaki). Oba te szczegóły wydają się nam bardzo znamienne.

I jeszcze jedno. Na początku taktu 228 i 232 mamy ten sam motyw, który występuje w t. 222; tym razem jest on skrócony, ale w pierwszych nutach jest identyczny z pierwowzorem, a nuty te łączą się teraz znowu w grupy parzyste. Czyżby należało przyjąć, że ten sam motyw, który w t. 222 i 228 ma rytm parzysty, w taktach pośrednich zmienia rytm na nieparzysty?

Jakkolwiek bądź jednak będziemy zapatrywać się na rytm w figurach szesnastkowych t. 226 i nast., na jedno wszyscy zgodzić się musimy, a mianowicie, że pojmowanie przeciwne naszemu nie jest wykluczone, czyli że dany ustęp jest niejasny i obudza wątpliwości co do natury swego rytmu.

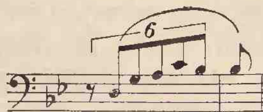
Podobne wypadki nie są rzadkością u Chopina, który cyfrą 6 oznacza grupy sześciu nut zarówno w rytmie parzystym jak i nieparzystym. Dowodów na to nie potrzebujemy szukać daleko. W tym samym Polonezie-Fantazji mamy przykłady takiego znakowania. Oto w t. 60, na drugiej części taktu chromatycznie zstępujące oktawy tworzą grupę sześciu szesnastek, nad którymi zarówno pierwodruk francuski jak i niemiecki stawiają znak szóstki sekstolowej. Że tu istotnie tylko sekstola może wchodzić „w grę" (dosłownie!),

7

co do tego nie może być żadnej dyskusji. Nuta w basie, przypadająca na czwartą szesnastkę wiolinu, dzieli niedwuznacznie grupę szesnastek na dwie triole, a motyw sam w sobie (tj. w konstrukcji swojej) jest rytmicznie „neutralny“, tzn. może być interpretowany parzyście i nieparzyście. W t. 250 i 251 zaś podobnie zstępujący motyw tercjowo-oktawowy rozpada się na grupy po dwie szesnastki, co znowu wynika niewątpliwie ze związku z basem. Ale i tutaj notacja oryginalna znaczy owe szóstki cyfrą 6, jakby to były sekstole [3]).

Jak widzimy więc, znakowanie w notacji chopinowskiej nie jest jednoznaczne i nie rozstrzyga o pojmowaniu rytmu w grupach sześcionutowych. Przykładów można by jeszcze łatwo dostarczyć z innych dzieł Chopina. W ogromnej większości wypadków oznaczane cyfrą 6 zespoły sześciu nut są u niego rzeczywistymi sekstolami, tj. połączeniami dwóch triolek. Ale są grupy sześcionutowe znaczone również szóstką, co do których rytmu wahać się musimy.

Na przykład w zakończeniu Ballady g-moll op. 23 motyw:



oznaczony jest w notacji oryginalnej szóstką. Czy należy jednak uważać tę grupę nut za sekstolę? Na czele głównego tematu ten sam motyw występujc w rytmie parzystym (takt 6/4):



Czyżby w zakończeniu utworu miał zmienić swój charakter, swoją naturę? Czy nie należy uważać go za triolę ćwierciową z podziałem na ósemki:



Postawienie takiego problemu wcale nie wydaje się nieuzasadnione [4])

[3]) W t. 200, 202 i 204 na ostatniej części taktu tryl poprzednio czteroszesnastkowy zmienia się na sześcioszesnastkowy. Tutaj można różnić się w zapatrywaniach co do podziału tych szesnastek. Łączenie ich w pary, a nie w trójki, wydaje się jednak więcej uzasadnione.

[4]) Jako argument za sekstolowym pojmowaniem motywu w zakończeniu Ballady można by przytoczyć zmianę, jakiej rytm tegoż motywu z tematu

Niedokładna, nie dość jasna notacja tego rodzaju, jakiemu nasze wywody tutaj są poświęcone, sprowadzać może konsekwencje o wiele poważniejsze jeszcze, bo mające zasadnicze znaczenie dla rytmu całego utworu. Mamy tu na myśli np. Etiudę As-dur op. 25 nr 1. Ogromna większość pianistów wykonuje Etiudę tę w ten sposób, że zarówno w partii prawej jak i lewej ręki powtarzające się przez cały czas grupy sześciu szesnastek dzieli na triole. W nowszych wydaniach grupy te znaczone są cyfrą 6 jako sekstole (Klindworth), albo jeszcze pewniej i „bezpieczniej" jako dwie triole (Scholtz, Bülow, Brugnoli i in.). Ale ani oba autografy Chopina [5]), ani pierwodruki tej Etiudy nie mają żadnego bliższego określenia rytmu w figurach, o których mowa. Tak samo i w wydaniu Mikulego, Riemanna i in. Obudzać się więc może wątpliwość co do rytmicznej natury figuracji tej Etiudy. Spotkałem się nawet z kategorycznym twierdzeniem z kompetentnej strony, że mamy w tej Etiudzie kombinację dwóch rytmów, podobnie jak w Etiudzie następnej z op. 25, w f-moll: podczas gdy w tamtej na jedną triolę nut ćwierciowych w basie przypadają dwie triole ósemkowe w wiolinie, tutaj na dwie triole szesnastkowe w basie (zatem 2 x 3) miałaby przypadać jedna triola ó s e m k o w a z poddziałem na szesnastki (3 x 2) w wiolinie [6]).

Do takiej koncepcji prowadzić może oczywiście tylko wzgląd na naturę, na strukturę motywów. Partia lewej ręki nie przedstawia

---

głównego doznaje w partii po drugim temacie, a przed powrotem tematu głównego, tym razem w a-moll, zatem w taktach 82 i nast.:



Ale nie jest to argument decydujący.

[5]) Oba znajdowały się przed wojną w Bibliotece Narodowej w Warszawie. Jeden z nich reprodukowany jest w L. Binentala „Chopin" (Warszawa 1930, repr. 60—62).

[6]) Tak kazał Etiudę tę wykonywać, jak mnie informował jeden z jego uczni, Aleksander Michałowski. Może jednak polecał taką kombinację tylko jako ćwiczenie. Jest bowiem jasną rzeczą, że dla wprawy, dla praktycznych, technicznych względów jest bardzo pożyteczne i polecenia godne granie tej Etiudy w rytmie parzystym i nieparzystym w partii obu rąk równocześnie, albo łącząc rytm parzysty w jednej ręce z nieparzystym w drugiej.

7*

problemów: regularny ruch falujący, wznoszący się i opadający, dzieli figury całkiem naturalnie na grupy po trzy tony, odgraniczane najniższymi i najwyższymi tonami figur. Inaczej ma się rzecz w partii ręki prawej. Tutaj figuracja nie jest jednoznaczna. Gdyby była tego rodzaju:



itd., to mielibyśmy dokładny odpowiednik (choć w przewrocie) do figur w basie. Gdyby konstrukcja była taka:



to można by uważać poszczególne grupy sześciotonowe za połączenia trzech par, tzn. za rozbitą na szesnastki triolę ósemkową [7]). Ale wobec tego, że figury są w rysunku swym niejednolite, bo ani regularnie falujące, jak figury basu, ani konsekwentnie załamane i zygzakowate, jak w ostatnim przykładzie, więc natura ich dwuznaczna pozwala też rytmizować je parzyście lub nieparzyście.

Wolno wszakże przypuścić, że gdyby Chopin chciał rzeczywiście kombinować w Etiudzie As-dur dwa różne rytmy, to byłby to w notacji dokładnie zaznaczył i odpowiednio wyraził. Jeśli zaś tego nie uczynił, to prawdopodobnie dlatego, że żadnych komplikacji tutaj nie ma, że Chopin uważał stosunki rytmiczne za zupełnie proste i łatwo zrozumiałe. Przyznać jednak trzeba, że jest to prawdopodobne, bardzo nawet prawdopodobne, ale zupełnie pewne nie jest.

Powyżej omówione przykłady wykazują dowodnie, że notacja grup sześciotonowych u Chopina pozostawia nas czasem w niepewności co do ich rytmicznego znaczenia. Najczęściej poznanie ich rytmu wynika ze związku, w jakim dany zespół tonów występuje. Niekiedy jednak, wskutek tego, że Chopin — jak to widzieliśmy —

---

[7]) W Etiudzie a-moll op: 25 nr 11, figuracja jest właśnie tego rodzaju jak w ostatnim naszym przykładzie; rytm jej nie zostawia tam najmniejszej wątpliwości i narzuca się jako parzysty. Godne podniesienia jest, że w notacji oryginalnej nie ma tam żadnych znaków nad poszczególnymi grupami.

oznacza cyfrą 6 zarówno dwie trójki jak i trzy pary tonów, albo że nieopatrzone takim znakiem połączenia sześciu tonów raz są u niego rzeczywistymi sekstolami, drugi raz zaś triolami wyższego rzędu, nie można rozstrzygnąć z całą pewnością jak należy akcentować dane grupy tonów.

Trzeba wtedy spuszczać się na intuicję, na własne poczucie i domysły, przepraszając Chopina za ewentualną pomyłkę, choć odpowiedzialność za nią zrzucić należało by na — niego samego.

St. Asyst. Uniw. Mgr KRYSTYNA WILKOWSKA (Warszawa)

IMPROMPTUS CHOPINA *)

Utwory występujące pod nazwą „impromptus" zaliczają autorzy podręczników nauki o formach muzycznych do tzw. formy pieśni. Na podstawie rozważań teoretycznych, jakie poprzedzają zazwyczaj omówienie form stosowanych, tzn. tańców i tzw. utworów charakterystycznych, a więc i impromptus, nie trudno przekonać się, że określenie „forma pieśni" oznacza w tym wypadku najprostsze ukształtowania okresowe. Z powyższego wynikało by, że impromptu jest taką formą okresową. Bliższe jednakże zapoznanie się z utworami tak nazywanymi przekonuje nas, że pogląd ten wymaga dziś gruntownej rewizji, i to rewizji wypływającej nie tylko z potrzeb natury metodologicznej co do sposobu badań, ale i z faktycznego stanu rzeczy. Jak przekonamy się w toku niniejszej pracy, impromptus nie można wyłącznie zaliczyć tylko do form okresowych, bowiem w utworach tych znajdujemy różne sposoby kształtowania, a więc zarówno kształtowanie okresowe jak i figuracyjno-ewolucyjne i wariacyjne.

Najczęściej stosowaną budową w impromptus Chopina i Schuberta jest struktura ewolucyjno-figuracyjna. Na tym gruncie krzyżuje się ono z etiudą i preludium. Inna rzecz, że impromptus nie przeprowadzają figuracji tak konsekwentnie jak preludia i etiudy, niemniej jednak odgrywa ona tam wybitną rolę. Wszystkie impromptus Chopina, nie wyłączając nawet „Fantaisie-Impromptu", posługują się figuracją ewolucyjną. Figuracja przenika przeważnie większą część

*) Poczuwam się do miłego obowiązku złożenia serdecznego podziękowania Panu Dr. Józefowi Chomińskiemu za cenne uwagi metodyczne, których mi nie szczędził podczas pisania niniejszej pracy.

utworu, czego np. dowodzą Impromptus As-dur op. 29 i Ges-dur op. 51. Pochodzi to stąd, że impromptus na ogół stosują repryzową formę trzyczęściową, a więc A—B—A, gdzie części skrajne są zazwyczaj figuracyjne. Jeśli chodzi o zjawisko figuracji, to jako czynnik formotwórczy występuje ona przede wszystkim w muzyce instrumentalnej, gdzie pojawiła się na gruncie dawnych form improwizacyjnych, jak preludium, praeambulum, toccata [1]). W wieku XVII figuracja posiada już zupełnie jasne oblicze, posługując się snuciem motywicznym jako podstawową czynnością konstrukcyjną. I chociaż w tym czasie istniał już system tonalny dur-moll, który stał się podstawą dla powstania budowy okresowej [2]), to jednak utwory figuracyjne początkowo nie wykazują skłonności do jasnego rozczłonkowania i symetrii. Utwory figuracyjne były nastawione na płynność przebiegu formalnego bez wyraźnych punktów dystynkcyjnych i za-

---

1) Są to tzw. „formy improwizacyjne", które powstały z założeń czysto instrumentalnych, z możliwości technicznych danego instrumentu w tym przypadku instrumentu klawiszowego. Wybitna rola figuracji w impromptu tłumaczy samą nazwę utworu (por. G r o v e's Dictionary of Music and Musicians, 4 wyd. Londyn 1948, tom II, str. 700, H. J. M o s e r, Musik - Lexikon, Berlin — Schöneberg 1935, str. 347, H. R i e m a n n, Musik-Lexikon, 6 wyd. Lipsk 1905, str. 600). Impromptus Schuberta i Chopina nie wykazują już charakteru improwizacyjnego: Jak się jeszcze przekonamy w toku niniejszej pracy, nawet najwcześniejsze impromptu Chopina, które wydane zostało pod nazwą „Fantaisie-Impromptu", op. 66, wykazuje zupełnie ścisłą budowę bez jakiejkolwiek dowolności czy swobody w konstrukcji charakterystycznej dla utworów improwizacyjnych. Być może charakter taki posiadają najwcześniejsze impromptus w ogóle, a więc V o ř i š c k'a i M a r s c h n e r a (por. H. J. Moser, op. cit. i Walter V e t t e r, Franz Schubert, Poczdam 1934, str. 127). Mimo usilnych poszukiwań nie udało mi się zdobyć utworów tych kompozytorów celem zbadania istotnego stanu rzeczy. Z uwagi na nasz temat jest to rzecz drugorzędnej wagi, bowiem nigdzie nie znalazłam śladów, aby Chopin interesował się twórczością Marschnera czy Vořišcka. Niemniej jednak, nazwiska te są o tyle ważne, że korygują one dotychczasowy błąd wszystkich autorów prac o Chopinie, jakoby jedynym poprzednikiem w kultywowaniu impromptu przed Chopinem był tylko Schubert. Znamiennym jest fakt, że np. w języku hiszpańskim impromptu otrzymało nazwę „i m p r o v i s o" (por. Paes da C o n h a, O monumento musical de Chopin, Rio de Janeiro 1947, str. 212).

2) Nie można tu również pominąć wpływu f o r m t a n e c z n y c h, które już bardzo wcześnie wykazują skłonności do symetryczności w układzie poszczególnych odcinków formy. Dużo ciekawych przykładów na kształtowanie się formy okresowej na gruncie form tanecznych można znaleźć w „36 tańcach z tabulatury organowej J a n a z L u b l i n a", wydanych i opracowanych przez Prof. Dra Adolfa Chybińskiego (Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej, zeszyt XX).

hamowań. Dopiero w wieku XVIII i XIX budowa okresowa wpłynęła na sposób rozprzestrzenienia się figuracji, mianowicie w kierunku tworzenia się jaśniejszych, a niekiedy nawet bardzo wyraźnych punktów rozdzielczych w przebiegu formalnym. W ten sposób zasada tektoniczna formy figuracyjno-ewolucyjnej została zachwiana, w rezultacie czego powstawały formy mieszane, gdzie na gruncie okresowości stosowana była figuracja.

Jeszcze w najwcześniejszym Preludium Chopina z roku 1834 przemożny wpływ budowy okresowej jest bardzo silny. Dopiero nieco później Chopin nawiązuje znowu do pierwotnej zasady figurowania, dążąc do niezachwianej ciągłości przebiegu linii melodycznej. Nie ulega wątpliwości, że stało się to pod wpływem J. S. Bacha (zwłaszcza jego preludiów), którego był wielkim wielbicielem i bardzo wysoko cenił jako kompozytora.

I choć Chopin osiągnął bardzo wcześnie zupełną dojrzałość twórczą i artystyczną, mimo to można stwierdzić u niego w zakresie formy impromptu przejawy dość wyraźnego rozwoju. Dlatego więc przejdziemy kolejno wszystkie jego utwory tego rodzaju, zaczynając od najwcześniejszego, mianowicie od Fantaisie-Impromptu cis-moll.

I

Impromptu cis-moll, op. 66 Chopina powstało według relacji Fontany w roku 1834[3], a w wydaniu pośmiertnym[4]) otrzymało tytuł „Fantaisie-Impromptu". Jest to tytuł o tyle zagadkowy, że utwór ten nie posiada charakteru fantazji, wykazując prostą budowę trzyczęściową A—B—A z szeroko rozbudowaną kodą. Tytuł „Fantazja" nie ma przeto uzasadnienia, tym bardziej, że jedno z późniejszych Impromptus Chopina, Fis-dur op. 36, wykazuje o wiele bardziej złożoną budowę i, można by powiedzieć, w pewnym sensie swobodną. Ponieważ utwór ten nie został wydany za życia mistrza, a więc przed ostatecznym jego ogłoszeniem kompozytor, który pieczołowicie opracowywał swoje utwory, nie pozostawił w tym względzie swego „placet", dlatego można mieć wątpliwości, czy Chopin

---

[3]) Za wcześniejszym powstaniem Impromptu cis-moll przemawia prosta struktura harmoniczna tego utworu, na co zwrócił już uwagę Ludwik Bronarski w swej „Harmonice Chopina", Warszawa 1935, str. 332. Artur Hedley w swej monografii „Chopin", Londyn 1947, przyjmuje również rok 1834 (str. 190).

[4]) Wydane zostało w roku 1855 przez Fontanę.

po głębszym zastanowieniu się nie usunąłby nazwy „Fantazja", pozostawiając tylko nazwę „Impromptu"[5]). Oczywiście jest to przypuszczenie dowolne, niemniej jednak, jak się przekonamy, posiada uzasadnienie z uwagi na swą budowę.

Trzyczęściowość formy Impromptu cis-moll opiera się na koordynacji części figuracyjnych z częścią środkową, wykazującą zastosowanie śpiewnej melodii. Już ten ogólny zarys formalny zasługuje na szczególną uwagę, a to z tego powodu, że większość impromptus Chopina, a więc także Impromptu As-dur op. 29 i Ges-dur op. 51, wykazuje zastosowanie tego rodzaju formy. Z powyższego więc wynika, że impromptu Chopina jest w zasadzie formą mieszaną, tzn. figuracyjną z częścią opartą na kantylenie melodycznej. Skoro forma ta zyskuje przewagę u Chopina, i tym samym jest czymś dla niego typowym, przeto należy szczegółowo rozpatrzyć budowę jego pierwszego Impromptu.

Część figuracyjna rozpoczyna się dźwiękiem zdwojonym w oktawie na dominancie górnej, po czym następuje dwutaktowa figuracja trójdźwięku tonicznego:

PRZYKŁAD I (t. 1—8)



Takie podkreślenie dominanty górnej spotykamy już w Impromptu c-moll op. 90 Schuberta. Jest to jednak jedyny szczegół, zresztą bardzo nikły, który mógłby łączyć te dwa utwory ze sobą. Dodać można by było jeszcze jeden szczegół, dotyczący rozplano-

---

5) H u n e k e r utrzymuje, że tytuł „Fantaisie" dodał Fontana („Chopin", Londyn 1901).

wania dynamiki. U Schuberta, po wprowadzającym zdwojonym w oktawach dźwięku, podkreślonym silnie dynamicznie (ff), następuje w pianissimo temat Impromptu. U Chopina natomiast ten przebieg dynamiczny odbywa się na szerszej płaszczyźnie, bowiem sforzando zdwojonego dźwięku na dominancie oraz następujący po nim rozłożony trójdźwięk toniczny obejmuje przestrzeń aż czterotaktową, zanim kompozytor osiągnie właściwy swój cel, tzn. wprowadzenie figuracyjnej linii melodycznej, utrzymanej w piano. Poza wskazanymi szczegółami nie można dopatrywać się żadnych punktów stycznych pomiędzy tymi utworami, już chociażby dlatego, że Impromptu c-moll Schuberta nie zawiera figuracji w linii melodycznej, a więc nie posiada zasadniczego elementu impromptu Chopina, oraz że stosuje odmienną formę, mianowicie formę wariacyjną.

Gdyby chodziło o wskazanie bardziej przekonywających argumentów na pokrewieństwo impromptus Chopina z utworami tego rodzaju u Schuberta, to w naszym przypadku należało by wziąć raczej pod uwagę Impromptu As-dur op. 90 Schuberta. Nie może tu być mowy o jakimś pokrewieństwie melodyczno - tematycznym, czy szczegółach harmonicznych. Ważna jest tu pewna styczność pod względem zasady architektonicznej, objawiająca się w tym, że obydwa utwory wykazują formę trzyczęściową A—B—A z figuracyjnymi częściami skrajnymi i niefiguracyjną częścią środkową. Figuracja Schuberta w Impromptu As-dur jest typową figuracją harmoniczną, opiera się bowiem na rozłożonych trójdźwiękach:

PRZYKŁAD II

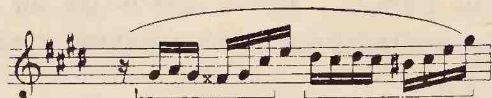


U Chopina zaś figuracja wprawdzie wyrasta z figuracji harmonicznej, jednakże wkracza tam już czynnik melodyczny. Dźwięki akordowe są u Chopina ozdabiane przy pomocy nut bocznych, w dalszym zaś przebiegu nut przejściowych, w rezultacie czego przechodzi kompozytor z figuracji harmonicznej do figuracji melodycznej. Jak widzimy, już w tym punkcie zaczynają wypływać między

wskazanymi utworami Schuberta i Chopina różnice dość znaczne. Sięgają one jednak jeszcze głębiej — aż do struktury formalnego przebiegu poszczególnych odcinków części figuracyjnych. Schubert nie zatrzymuje ciągłości figuracyjnej. Figuracja jego jest przerywana przez wstawki akordowe. U Chopina natomiast figuracja płynie bez przerwy, rozwija się, potęguje, o czym świadczy właśnie wspomniany czynnik melodyczny w postaci nut przejściowych, przyczyniających się do powstawania fragmentów pochodów gamowych. To przekształacanie się figuracji z harmonicznej w melodyczną i, jak się zaraz przekonamy, stała fluktuacja pomiędzy tymi dwoma typami figuracji, są wymownym świadectwem działania jeszcze jednego czynnika formotwórczego, mianowicie s i ł y e w o l u c y j n e j. W Impromptu cis-moll nie przejawia się wprawdzie ta siła w tym stopniu, co w późniejszych jego utworach tego rodzaju. Mimo to, tu i ówdzie działanie jej odczuwa się zupełnie dobrze. W późniejszych impromptus traktuje Chopin ewolucję bardziej rygorystycznie, nastawiając się na zwartość formalnego przebiegu, tu natomiast kieruje nim jeszcze młodzieńcza, twórcza swoboda.

Melodyka figuracyjna opiera się na specyficznych z a s a d a c h k s z t a ł t o w a n i a f o r m a l n e g o, inaczej rozpłynęłaby się w chaosie szybko po sobie następujących dźwięków. Prawa te dotyczą kształtowania motywicznego linii melodycznej, ściślej mówiąc, w linii melodycznej muszą być zastosowane wyodrębniające się motywy, które z jednej strony są spójnią przebiegu, z drugiej zaś podkreślają punkty jego rozczłonkowania. Nie oznacza to jednak, by taki wyodrębniający się motyw musiał przenikać linię melodyczną we wszystkich miejscach jej przebiegu. Nader charakterystyczną cechą figuracji jest ponadto zjawisko przechodzenia w pochody gamowe, w których wyodrębnianie się oddzielnych motywów jest już z tego powodu niewskazane, że pochody takie tworzą jednolitą całość, nie znoszącą żadnej partykulacji. W interesującym nas utworze motywem wyodrębniającym się jest formuła:

PRZYKŁAD III



która zjawia się w ważnych miejscach przebiegu. Pochody gamowe nie występują natomiast w postaci rozbudowanej, tak iż nie przy-

tłaczają one wcale siły formuły motywicznej. Obok zastosowania szczątków pochodu gamowego widzimy również jego kolorowanie. Oto figurację z t. 8 można sprowadzić do tego rodzaju następstwa:

PRZYKŁAD IV



Uproszczenie to wymaga jednak wyjaśnienia. W dotychczasowej literaturze muzykologicznej często stosowano takie uproszczenia i na ich podstawie wysnuwano odpowiednie wnioski, niekiedy prowadzące nawet bardzo daleko. Ale rezultatem tych zabiegów było często to, że d z i a ł a n i e uproszczonego tworu melodycznego nie zgadzało się z jego pierwowzorem, wobec czego wyprowadzone wnioski musiały być fałszywe. I my również dokonujemy w tym wypadku uproszczenia, nie mamy jednak bynajmniej zamiaru przekonywać kogokolwiek, że charakter uproszczonego odcinka jest identyczny z charakterem pierwowzoru. Przeciwnie, zabieg ten, wskazujący na podłoże gamowe linii melodycznej, ma równocześnie wykazać, że na skutek figuracji zmienia się charakter opadającej gamy, że s t a j e s i ę o n a w s w y m w y r a z i e c z y m ś z u p e ł n i e i n n y m. Nie zawsze jednak wgłębianie się w strukturę linii melodycznej prowadzi do poznania jej charakteru. Niekiedy o charakterze decyduje budowa ogólna.

Otóż, w naszym wypadku linia dwóch pierwszych czterotaktów wykazuje budowę paraboliczną, tzn. opiera się na wznoszeniu się i opadaniu do punktu wyjściowego [6]). Przy wznoszeniu się można zauważyć zjawisko stopniowego gromadzenia energii, dzięki powtórzeniu materiału melodycznego jednego taktu w takcie następnym, po czym następuje szybki wzlot, którego rezultatem jest z kolei kierunek opadający. Tak wygląda budowa pierwszego ośmiotaktu Impromptu cis-moll. Jest to przeto, jak już stwierdziliśmy, typowa melodyka figuracyjna z oddziaływaniem czynników harmo-

[6]) Na falistość linii melodycznej zwraca uwagę Paul E g e r t (Friedrich Chopin, Poczdam 1936, str. 36), jako na szczegół charakterystyczny dla stylu melodycznego Chopina.

nicznych w pewnych miejscach [7]. Sytuacja zmienia się natomiast w znaczym stopniu w następnym odcinku utworu. Podczas gdy w odcinku pierwszym linia melodyczna była przeniknięta figuracją, która stanowiła o jej wyrazie, była czymś istotnym i immanentnym, nawet pomimo znaczenia czynnika harmonicznego, to w odcinku następnym wyodrębniają się z figuracji już poszczególne dźwięki, które są nosicielami przebiegu melodycznego i jego wyrazu. Figuracja nie jest tu czymś najważniejszym, przeciwnie, schodzi do rzędu czynnika drugorzędnego, stając się po prostu **środkiem zdobniczym**.

Nie inaczej rozumiał to Chopin, akcentując w piśmie muzycznym melodycznie ważne dźwięki, jak to wykazuje następujący przykład:

PRZYKŁAD VI (t. 13—24)



---

7) Typowo niemiecką interpretację frazowania taktu 12 podaje Hugo **Leichtentritt** w „Analyse des Chopin'schen Klavierwerke" (t. I, str. 195).

PRZYKŁAD V



rozbijając jednolitość czterotonowych grup szesnastkowych przez wprowadzenie interpretacji odbitkowej. Metoda ta, której szczególnym zwolennikiem był Riemann, zniekształca właściwy obraz motywiki nie tylko muzyki Chopina, ale i innych kompozytorów, przede wszystkim słowiańskich i romańskich. Posuwa ją Leichtentritt jeszcze dalej w następnym takcie, gdzie pomija nawet właściwości notacyjne kompozytora.



Mimo emancypacji czynnika kantylenowego i układania się przebiegu melodycznego (zwłaszcza z początku) we frazy dwutaktowe, spotykamy zjawisko typowe dla części figuracyjnej Impromptu, mianowicie dążenie do rozwijania, które w bardzo charakterystyczny sposób łączy się z ogólną zasadą strukturalną linii. Mam tu na myśli pierwotnie paraboliczny ruch. Obecnie zmienia się on w ruch falisto wznoszący się, by po osiągnięciu pewnej wysokości przejść w konsekwentne opadanie krokami półtonowymi. Trzeci odcinek pierwszej części Impromptu nie jest niczym innym, jak powtórzeniem ze zmianami harmonicznymi odcinka pierwszego, do czego dołącza się jeszcze wydłużenie figuracyjne oparte na opadającej gamie chromatycznej oraz krótka koda, biorąca swój początek z rozłożonego akordu tonicznego, kończącego się ujściem na dominancie górnej.

O trzyczęściowości formy Impromptu cis-moll decyduje część środkowa, stanowiąca rzeczywisty kontrast pod każdym względem z częściami skrajnymi utworu. A więc w odróżnieniu od szybkiego tempa części skrajnych (a l l e g r o a g i t a t o), część środkowa rozpoczyna się nieco ociężałym (p e s a n t e) largo, by po dwóch taktach wstępu przejść w m o d e r a t o c a n t a b i l e. Szesnastkowy rytm figuracji zmienia się tutaj w ruch triolowy. Oznaczenie uzupełniające do określenia tempa, a więc *cantabile*, nie jest zwykłą pozą, lecz wiąże się ze strukturą, a przede wszystkim z charakterem melodii. Melodia rzeczywiście posuwa się szerzej rozpiętymi łukami melodycznymi, tworząc płynną, pełną wyrazu kantylenę. Również dynamika jest ważnym czynnikiem kontrastującym. *Sotto voce*, w porównaniu z burzliwą częścią pierwszą, wiąże się ze spokojnym

charakterem części środkowej. Dodać jeszcze należy, że zmienia się także harmonika, przechodząc z cis-moll do Des-dur. Jest to jednak zmiana dotycząca raczej kolorytu i nastroju niż głębszych przeobrażeń harmonicznych. Wobec jednakowej podstawy tonalnej (cis-des) nie ma mowy o zjawisku modulacji, bowiem dominanta górna, a nawet i inne środki harmoniczne są tam wspólne. Dlatego części te można było zestawić ze sobą bez stosowania środków modulacyjnych, jakkolwiek nie oznacza to jeszcze, aby użycie takich środków nie było wskazane.

W naszym wypadku rezygnacja z przebiegu modulacyjnego jest o tyle uzasadniona, że część środkowa, stanowiąc wybitny kontrast względem części skrajnych, mimo braku modulacji od razu wykazuje swój odrębny charakter. Czymś szczególnie charakterystycznym dla niej jest przede wszystkim budowa okresowa z zupełnie jasno zarysowanymi współczynnikami jej struktury, a więc poprzednikiem i następnikiem, oraz przejawami symetrii. Żeby poznać charakter części środkowej wystarczy zasadniczo mieć na uwadze tylko pierwszy ośmiotakt, który w toku utworu powtarza się jeszcze trzy razy.

PRZYKŁAD VII (t. 43—50)

Moderato cantabile
sotto voce
riten.

Całość zaś da się sprowadzić do następującego schematu:

8 + 8 + 4 + 8 + 4 — 8
A A b A b A

Schemat ten zupełnie dobrze charakteryzuje budowę części środkowej. Jak widzimy, zachodzi tam czterokrotne wystąpienie okresu „A" oraz dwukrotne zdania „b". Wobec tak licznych powtórzeń można nawet dopatrzyć się pewnej monotonii[8]), albowiem Chopin nie wprowadził jeszcze owych pomysłowych zmian, jakimi często posługuje się w późniejszych strukturach okresowych które urozmaicają nie tylko formę, ale i jej wyraz. Dodać należało by jeszcze, że w zdaniu środkowym (b) skorzystał Chopin ze zdobnictwa, tzn. z ornamentalnie rozłożonego akordu, jednakże nie w tym stopniu jak w innych swych utworach, przede wszystkim w koncertach i nokturnach. I to jest niewątpliwie jedną z cech jego Impromptu. Jak się przekonamy, czynnik ornamentalny występuje w impromptus Chopina w stopniu raczej ograniczonym.

Również sposób traktowania części trzeciej Impromptu cis-moll będzie mieć znaczenie dla przeważającej ilości utworów tego rodzaju u Chopina. Nie stara się on o dokonanie tam jakichkolwiek zmian przy powtórzeniu. Przeciwnie, powtórzenie dokonuje się zupełnie mechanicznie. Ale jeden szczegół jest ważny, tj. zakończenie części pierwszej, posiadającej myśl kodalną, która w sposób logiczny daje się wykorzystać w części ostatniej. Do niej nawiązuje kompozytor bezpośrednio, tak że cała większa koda wiąże się z nią bezpośrednio, jest niejako jej koniecznym przedłużeniem, stopniowym rozpływaniem się nagromadzonych tam energii. Stąd treść melodyczno-harmoniczna „ulatnia się" coraz bardziej, ograniczając się do następstwa prostych akordów toniki i dominanty. A jednak

[8]) I w tym wypadku rozbija Leichtentritt ciągłość linii melodycznej pod pozorem, jakoby ta czynność miała chronić przed „banalnością" melodii. Oczywiście, takie przedsięwzięcie psuje tylko rysunek kantyleny. Co do banalności, należy w tym wypadku wysunąć zastrzeżenia, gdyż nie zawsze sentymentalizm musi być stroną ujemną melodyki. Zresztą co do wartości estetycznej melodii środkowej części Impromptu cis-moll zdania są podzielone. Np. Scharlitt („Chopin", Lipsk 1919) uważa ją za jedną z najpiękniejszych u Chopina. Natomiast Huneker nazywa ją „sztucznie ocukrzona". Sposób wartościowania zależy przede wszystkim od tego, jakiego pochodzenia jest dany autor. Scharlitt, jako Polak, wyczuwa polski styl narodowy, zrozumiał właściwy sens tej melodii. Dla innych zaś, wychowanych na kulturze germańskiej, wydaje się ona zbyt słodka.

mimo tego rozluźnienia koda utworu nie traci łączności z jego całością, a nawet z częścią środkową, co może wydawać się czymś mało uzasadnionym, skoro się zważy, że utwór posiada trzyczęściową formę repryzową. Rzecz jednak w tym, że koda u Chopina jest tworem syntetyzującym, tworem, który jeszcze raz skupia ostatecznie chociaż szczątki materiału melodycznego kompozycji. Stąd to zjawia się główna linia melodyczna z części środkowej na zakończenie całości, co niewątpliwie wywiera pożądany wpływ zarówno na jednolitość kody jak i całej kompozycji. Ta syntetyzująca koda występuje w Impromptu cis-moll szczególnie plastycznie, bezwzględnie plastyczniej niż w innych jego impromptus. Nie oznacza to oczywiście, żeby Chopin był w ogóle twórcą takiej syntetyzującej kody. Beethoven dostarczył tu dużo klasycznych przykładów, ale na gruncie form większych, których rozmiary i struktura (forma sonatowa) gwarantowały wytrzymałość budowy w tym kierunku. I Schubert próbował w swym Impromptu Es-dur op. 90, nr 2 syntetyzować materiał w kodzie. Czyni to jednak mniej plastycznie, jeśli chodzi o wykorzystanie materiału motywicznego linii melodycznej. Jedynym okazem w tym względzie jest opisane Impromptu Chopina.

II

Na podstawie cyklu 24 Preludiów Chopina op. 28 można by przypuszczać, że głębsze wniknięcie w istotę formy figuracyjno-ewolucyjnej nastąpiło u Chopina dopiero w latach 1838 - 9. Tymczasem napisane i wydane w r. 1837 [9]) I m p r o m p t u As-dur op. 29 dowodzi, że zmiana ta nastąpiła u Chopina już wcześniej, bowiem części skrajne oparte na figuracji dowodzą, że Chopinowi chodziło właśnie o stworzenie takiego jej typu, który przestrzegałby nierozerwalnej ciągłości przebiegu melodycznego. Co więcej — zwartość figuracji, i tym samym usunięcie wpływu budowy okresowej jest tam nawet posunięte dalej niż w preludiach. Ale nie tylko pod tym względem różni się ten utwór od preludium. Również sposób figurowania i rozprzestrzenienia się figuracji jest tam inny. W preludiach figuracyjnych cały utwór rozwija się przeważnie z jednego materiału motywicznego, tzw. wątka melodyczno-harmonicznego, który w toku utworu jest poddawany zabiegom rozwojowym. W wielu preludiach zmiany

---

[9]) Léopold B i n e n t a l, Chopin, Paris 1934. Table alphabéthique des oeuvres de Chopin.

dokonywane przez czynniki ewolucyjne są tak nieznaczne, że wątek melodyczny przenika cały utwór od początku do końca. W Impromptu As-dur natomiast takiej konsekwencji nie ma. Związek pomiędzy początkowym odcinkiem melodycznym a dalszym jego rozwojem jest dość luźny, aczkolwiek nie oznacza to, aby utwór nie posiadał jednolitości. Decyduje tam rytmika figuracji, która zapewnia jego zwartość. Na czym polega swoboda w tego rodzaju figuracji, wykaże nam początek utworu:

PRZYKŁAD VIII (t. 1—4)

Allegro assai, quasi Presto

Op. 29

legato

Porównując trzeci i czwarty takt przykładu z taktami poprzednimi spostrzegamy, że figuracja oddaliła się tu od pierwotnego materiału melodycznego. A jednak oddalenie to nie jest pozbawione pewnej ścisłości. Oto okazuje się, że w taktach tych przestrzegane jest dość ściśle następstwo trzytonowych motywów, wobec czego mamy tam do czynienia z typowym snuciem motywicznym. Ponad to nie można by powiedzieć, że takt trzeci i czwarty jest zupełnie pozbawiony jakiegokolwiek związku z poprzedzającym go przebiegiem, bowiem pierwsze cztery dźwięki nawiązują zupełnie ściśle do początku utworu. Gdy jednak dokładniej zastanowimy się nad strukturą taktu trzeciego, to stwierdzimy nawet bliższe pokrewieństwo, gdyż odnajdujemy tam wszystkie składowe części przebiegu pierwotnego, a więc następstwo od c do es w dół.

Mimo to nie można było by twierdzić, że właśnie obecność tych dźwięków jest wyłącznym sprawdzianem integralności przebiegu. Rysunek melodyczny na skutek wprowadzenia nut zamiennych zmienia się do tego stopnia, że mimo wszystko wyczuwamy zmiany,

a nie podobieństwo. I właśnie zmiana ta decyduje o tym, że zacytowany czterotakt tworzy zwartą całość. Rzecz jasna, zjawisko to trudno było by wyjaśnić tylko na podstawie trzeciego i czwartego taktu z tej prostej przyczyny, że ich treść melodyczno-harmoniczna jest rezultatem tego, co pojawiło się przedtem. Pierwsze dwa takty stanowią proste powtórzenie, na skutek którego tworzy się spiętrzenie sił, spotęgowanie napięcia wymagające rozładowania. I właśnie to spiętrzenie sił znajduje swe ujście i punkt kulminacyjny w drugiej części taktu trzeciego, od którego to miejsca idzie następnie stopniowe odprężenie, przejawiające się zarówno w opadającej linii melodycznej, harmonice jak i w dynamice *(decrescendo)*.

Pomiędzy dwutaktami cytowanego przykładu zachodzi jeszcze różnica w formalnym ujęciu przebiegu. Podczas gdy dwutakt drugi tworzy jednolitą całość, to początkowe dwa takty rozpadają się wyraźnie na odcinki jednotaktowe. Każdy z tych odcinków stanowi wyraźne przeciwieństwo do drugiej części czterotaktu wykazując kierunek wznoszący się o impulsywnym charakerze *(crescendo)*. Z melodyką i dynamiką współdziała w sposób wybitny harmonika. Wprawdzie same odniesienia funkcyjne, jakie tam zachodzą, ograniczające się do prostego następstwa $+T\ D^{+}$, nie przedstawiają niczego szczególnego, jednakże główna treść harmoniczna nie na tym polega. Czymś najbardziej charakterystycznym są wtórne zjawiska harmoniczne, tzn. nuty boczne, zamienne i przejściowe, które prowadzą do dysonansowych skojarzeń tego rodzaju, jak np. następstwo równoległych non małych (w pisowni przejście z oktawy zwiększonej na nonę małą). Wtórne zjawiska harmoniczne przy współdziałaniu z melodyką i przebiegiem rytmicznym, tzn. zatrzymanie się toku rytmicznego na ćwierćnucie, decydują o stronie energetycznej przebiegu i są głównym źródłem spotęgowania napięcia. W odróżnieniu do początku utworu dalszy jego przebieg reprezentuje uspokojenie. Nie ma tam już tak silnych tarć dysonansowych, ani też częstych większych skoków melodycznych.

Powyższe szczegóły analityczne nie wyczerpują jeszcze problemu formalnego opisywanego czterotaktu. Z kolei chodziło by o rozpatrzenie, jaki jest jego stosunek do budowy okresowej. Z uwagi na zatrzymanie się pierwszych dwóch taktów na dominancie górnej wraz z zaakcentowaniem jej linii melodycznej przez przerwanie toku figuracji, a więc przez zmianę rytmiki, tworzą się wyraźne punkty dystynkcyjne, które z łatwością mogą odpowiadać poprzednikowi okresu. Drugi natomiast dwutakt nie posiada tak wyraźnego za-

8*

kończenia, przeciwnie, początek następnego odcinka Impromptu jest równocześnie jego harmonicznym zakończeniem, tzn. ujściem siły dominanty górnej na tonikę. Z powyższego więc wynika, że choć w tym czterotakcie odnajdujemy współczynniki budowy okresowej, a więc poprzednik i następnik, mimo to nie są one zupełnie identyczne z normalną budową okresową [10]. W większym jeszcze stopniu wychodzi to na jaw w dalszym przebiegu utworu, mianowicie od taktu 5 do 18. Podobnie jak odcinek początkowy, rozpoczyna się on krótką frazą jednotaktową, w dalszym jednakże przebiegu zachowuje nieprzerwaną ciągłość. To nawiązywanie do początku, to powtarzanie pierwszego, krótkiego odcinka melodyczno - harmonicznego, który można by nazwać wątkiem melodyczno-harmonicznym [11]), zbliża formę niniejszego utworu do formy figuracyjnego preludium, gdzie zjawiska takie występują dość często.

Ale podobnie jak w preludium, nawiązywanie takie posiada jeszcze inne znaczenie, stając się impulsem dla dalszego przebiegu, siłą pobudzającą, która sprawia, że dalszy tok rozwoju utworu dokonuje się już w większych rozmiarach i wymiarach, tzn. zarówno wszerz jak i w głąb, innymi słowy, projekcja tektoniczna dokonywana tu jest na płaszczyźnie melodycznej i w skojarzeniach harmonicznych. Przejawiające się spotęgowanie ciągłości z wyraźną przewagą czynników ewolucyjnych prowadzi do kompletnego odwrócenia się od budowy okresowej, tak że niemożliwe było by wskazanie, chociażby w przybliżeniu, na podstawowe czynniki formy okresowej. Co najwyżej można tu wykazać trzy mniejsze odcinki wewnętrzne, spełniające specjalną rolę energetyczną i wyrazową. Podczas gdy w pierwszym odcinku, tj. do taktu czwartego, pierwszy dwutakt był naładowany wystarczającą dozą napięcia, to obecnie ta pierwotna siła napięć nie wystarcza. Z tego powodu stara się kompozytor jeszcze bardziej spotęgować napięcie, co odbywa się na przestrzeni aż do taktu 12. Na tej przestrzeni czynnik ewolucyjny i figuracja, wyłamując się zupełnie spod wpływu budowy okresowej, potęgują napięcia we właściwy tylko sobie sposób. W tym też celu przywoływane są takie środki melodyczne, jak: następstwa chromatyczne (przykład IX), synkopy, przerywanie toku figuracji melodycznej przez wprowadzanie wartości większych:

---

[10]) Na podobny szczegół w preludiach zwrócił uwagę Józef M. Chomiński w pracy „Preludium As-dur Chopina" (Ruch Muzyczny, 1949, nr 5—6).

[11]) Określenie to pochodzi od J. M. Chomińskiego. Por. jego „Metodykę nauczania form muzycznych" (Formy ewolucyjno-figuracyjne), Kraków 1946.

PRZYKŁAD IX (t. 5—12)



do czego dołącza się jeszcze harmonika, opierająca się na tego rodzaju następstwach [12]:

$$ {}^{+}T\ D^{+}({}^{\circ}S\!\!\!/\ D_{1}^{+})^{<}D^{+}(D_{\circ}^{5}\ D_{1}^{+})^{<}D_{\circ}\ D_{\circ}^{5}\ D^{+}\ {}^{\circ}S\!\!\!/\ D^{+}(D_{1}^{+})^{2}\ D_{\circ}\ D_{1}^{+} $$

Ciekawym szczegółem przy zespoleniu prawej ręki z lewą jest usamodzielnianie się głosu basowego, wykazującego samodzielną linię melodyczną. Co więcej, substancja przeznaczona dla ręki prawej jest w ten sposób zespolona z liniami ręki lewej, że zazębiają się one wzajemnie, że są czasowo przesunięte. Jak wiadomo, takie traktowanie charakteryzuje strukturę polifoniczną. Jednakże w utworach Chopina element harmoniczny, homofoniczny, odgrywa tak wybitną rolę, że trudno było by przyjąć bez zastrzeżeń istnienie rzeczywistej polifonii. I właśnie w związku z tym zjawiskiem można przyjąć koncepcję Bronisławy Wójcik-Keuprulian [13], dotyczącą skojarzeń polimelodycznych w utworach Chopina. Wskazane zjawisko zasługuje w pierwszym rzędzie na miano polimelodycznej struktury, a więc tego, co już nie jest czystą homofonią, a czego polifonią

12) W pracy niniejszej posługuję się symboliką H. Erpfa (Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik, 1927).

13) Bronisława Wójcik-Keuprulian. Melodyka Chopina, Lwów 1930.

nazwać jeszcze nie można. Zarówno skojarzenia polimelodyczne jak i wspomniane inne zjawiska służą dla jedynego celu, mianowicie do potęgowania napięcia, które obecnie dokonuje się, jak wspomniałam, na większej płaszczyźnie, obejmując sobą przestrzeń od taktu 5 do 6 i od 7 do 12. W podobny sposób dwuczęściowy następuje odprężenie, tzn. od taktu 13 do 14 i od 15 do 17. Jest rzeczą niezmiernie charakterystyczną, że zapoczątkowanie tego procesu odprężenia wiąże się z uspokojeniem harmonicznym, z dążeniem do punktu tonikalnego:

PRZYKŁAD X
(t. 13—14)



W końcowym natomiast odcinku (takty 15—17) komplikuje się wprawdzie obraz harmoniczny, ale posiada on inny sens. Opadająca chromatyka jest raczej wyrazem rozładowania napięć niż ich potęgowania. Ta siła dominantowa, jaką tam można stwierdzić, jest siłą prowadzącą do toniki, a nie oddalającą od niej [14]).

PRZYKŁAD XI
(t. 15—18)



Dowodzi tego zresztą dalszy tok utworu, gdzie znowu następuje nawiązanie do jego początku. Zresztą, jak łatwo można się przekonać,

14) Występujący w Impromptu As-dur szereg akordów sekstowych uważa Bronarski za typ pośredni pomiędzy „uchromatyzowanym" szeregiem diatonicznym, a takim, gdzie każdy akord ma znaczenie „alterowanej formy danej funkcji tonalnej" („Harmonika Chopina", str. 256):

nie chodzi tu bynajmniej o jakieś samodzielne następstwa chromatyczne, lecz o chromatyczne przesuwanie akordów sekstowych [15]).

Równolegle z rozładowaniem napięć idzie odwracanie się od pierwowzoru wątka melodycznego. Podczas gdy w początkowym odcinku od taktu 7 jest jeszcze widoczne nawiązanie do początku, to w dalszym odcinku (od taktu 15) cała spoistość motywiczna ogranicza się tylko do rytmiki ruchu figuracyjnego. Na uwagę zasługuje jeszcze sposób kumulacji materiału zawartego w pierwszym czterotakcie. Oto materiał motywiczny wyrażający się w formule

PRZYKŁAD XII



jest łączony z motywem

PRZYKŁAD XIII



tworząc, jak wykazują takty 10—12, najrozmaitsze kombinacje.

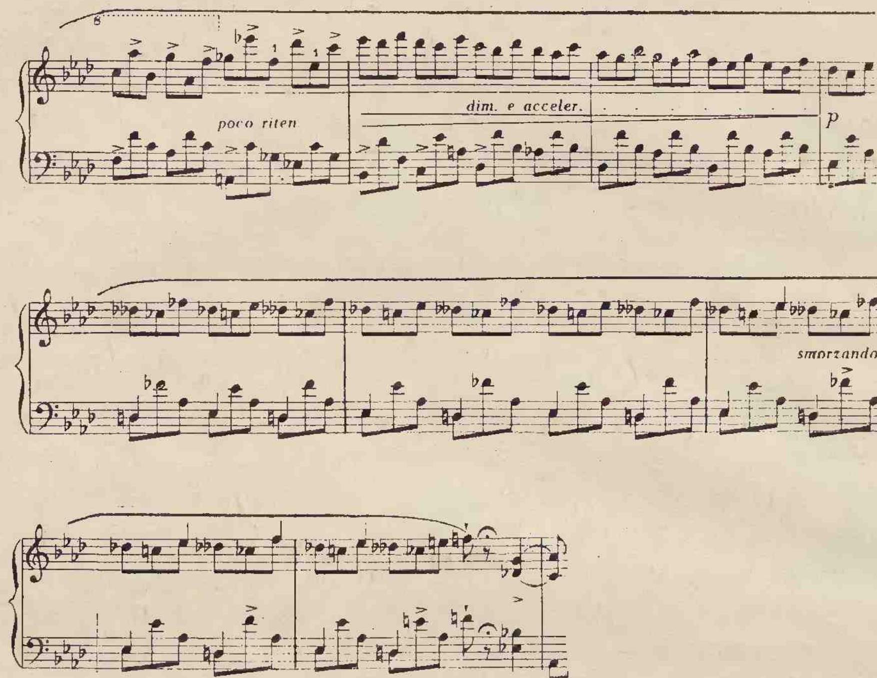
Wobec tego, że nomenklatura stosowana dla współczynników formy okresowej nie odpowiada strukturze rozpatrywanego utworu, przeto przyjmuję nomenklaturę nową, wprowadzoną przez Chomińskiego [16]), określając większe odcinki utworów figuracyjno-ewolucyjnych f a z a m i r o z w o j o w y m i. Dotychczas zwróciłam uwagę na dwie fazy rozwojowe: pierwszą, sięgającą do taktu czwartego włącznie i drugą, mieszczącą się w obrębie taktów 5—18. Dalsza faza, trzecia, jest również większych rozmiarów, gdyż sięga aż do taktu 32. Rozpoczyna się ona impulsem tkwiącym w początkowych taktach utworu, po czym rozwój dokonuje się przy pomocy progresji oraz licznych powtórzeń.

PRZYKŁAD XIV (t. 21—30)



15) Por. uwagę B r o n a r s k i e g o w „Harmonice Chopina".

16) Por. cytowaną pracę J. M. C h o m i ń s k i e g o o Preludium As-dur Chopina.



Już przy omawianiu poprzednich faz stwierdziliśmy, jakie nowe twory melodyczne powstają na skutek oddziaływania czynnika ewolucyjnego. Tym razem zabiegi ewolucyjne występują w pełni sił, prowadząc do nowych przekształceń, aczkolwiek nie do zerwania z pierwowzorem. Podobnie jak poprzednio, mamy również do czynienia z kumulowaniem składników z różnych odcinków, przy czym podstawą dla tych czynności jest materiał zawarty w pierwszym czterotakcie utworu, a więc triola, której pierwszy dźwięk jest ozdobiony mordentem, oraz trzytonowy motyw:

PRZYKŁAD XV



W dalszym toku (t. 21) fazy trzeciej prowadzi to do progresji, po której następuje schromatyzowane przejście, zakończone opadającą

faliście linią, opartą już wyłącznie na progresji (t. 25. Harmonicznie cały ten przebieg, z wychyleniem w stronę paraleli toniki oraz odniesień drugiego rzędu do dominanty górnej i paraleli dominanty dolnej, nie przedstawia niczego szczególnego. Dopiero w samym zakończeniu wielokrotne powtarzanie następstwa



ożywia znacznie koloryt harmoniczny. Przy tej okazji poznajemy, że czterodźwięk prowadzący toniki w zestawieniu z trójdźwiękiem o funkcji toniki posiada znaczenia dominantowe. Sam skomplikowany symbol harmoniczny, oparty na pierwiastku tonicznym, nie ma na celu potwierdzenia, że działa tu jeszcze funkcja toniki, ale przeciwnie, wykazuje o ile odwrócił się kompozytor od toniki. W związku z tym przekonywujemy się, że tradycyjne ujmowanie tego akordu w znaczeniu alterowanego czterodźwięku o funkcji subdominantowej bynajmniej nie jest pozbawione racji bytu. Wprawdzie proste formy wyznaczników dolnodominantowych są wyrazem odbicia, ale w tym wypadku sytuacja zmienia się na skutek wprowadzonych podwyższeń i obniżeń, które jako dźwięki prowadzące nadają takiemu alterowanemu akordowi siłę przyciągającą, w ślad za czym następuje transformacja funkcji dolnodominantowej w górnodominantową. Mimo to nie można z całą stanowczością twierdzić, że przejście na akord o funkcji tonicznej powoduje automatycznie spadek napięcia. Kompozytorowi jednak nie o to chodziło i dlatego wyznacznik funkcji toniki występuje tam w postaci akordu kwartsekstowego. Toteż napięcie, aczkolwiek siła jego faluje, trwa. Dopiero w takcie 30 sytuacja zmienia się na skutek podkreślenia dźwięku *f*, będącego wyrazem odbicia dolnodominantowego, po którym następuje normalny zwrot D^{+} +T. Również w zakończeniu fazy trzeciej obserwujemy jawne nawiązanie do początku. Przejawia się to przede wszystkim w harmonice, zwłaszcza we wtórnych zjawiskach harmonicznych, mianowicie w stosowaniu nut zamiennych, powodujących skojarzenie dysonansowe oraz w zastosowaniu trzytonowego motywu, który tym razem jest złączony z wydłużonym rytmicznie dźwiękiem czwartym, tworząc odbitkową strukturę motywiczną. Całość znajduje swe ujście w opadającym pasażu, który prowadzi do centralnej części Impromptu.

Powyższe rozważania analityczne nie wyczerpują jeszcze problemu formy, a zwłaszcza problemu w y r a z u formy muzycznej. Wkraczanie w szczegóły techniczne dzieła wprawdzie jest konieczne, ale nie może być czymś, do czego sprowadza się poznanie wszystkich jego właściwości. Niekiedy szczegóły takie odwracają uwagę od rzeczy najważniejszej, mianowicie od całościowego ujęcia przebiegu i poznania jego wyrazu, jego specyficznego oblicza emocjonalnego. Nie ulega wątpliwości, że opisana część Impromptu tworzy jednolitą całość. O doznawaniu tej całości decyduje przede wszystkim rytmika utworu, nieprzerwanie pulsujący ruch triolowy [17]). Ta ciągłość rytmu, stałe powtarzanie tych samych form rytmicznych, aczkolwiek zapewnia jednolitość przebiegu, może jednakże posiadać stronę ujemną, tzn. stać się przyczyną monotonii, jednobarwności wyrazu. Temu niepożądanemu zjawisku zapobiegają różne środki, występujące pod postacią wszystkich elementów dzieła muzycznego. Należy tu w pierwszym rzędzie melodyka, która staje się ważnym czynnikiem w rozwoju napięć i odprężeń. Na zjawisko to wskazałam już przy omawianiu pierwszego czterotaktu, gdzie zasadniczy wątek melodyczny naładowany był wielką dozą napięcia, po którym następnie szło jego rozładowanie. Technicznie przejawiało się to w przeciwstawieniu linii wznoszącej się — linii opadającej. W odczuwaniu natomiast różnica była również znaczna, ponieważ po emocjach powstałych na skutek wystąpienia wątku melodycznego pojawiało się z kolei uspokojenie.

Jeśli chodzi o zagadnienie stosunku formy i treści w muzyce, to problem ten musi być tłumaczony w zależności od poszczególnych wypadków, tzn. w zależności od dzieła, z jakim mamy w danej chwili do czynienia. Nazwa „impromptu" nie może nam wyjaśnić treści utworu, względnie można z pewnością nawet przyjąć, że jest ona podobnym określeniem, jak nazwa „preludium", tzn. że nie wskazuje na jakieś przejawy pozamuzyczne, odnoszące się do utworów o różnym wyrazie. Dowodzą tego nie tyle może impromptus Chopina, ile Schuberta, gdzie pod tym względem panuje wielka rozmai-

---

17) Dlatego należy uznać za coś niewłaściwego uproszczenie rytmiki i tym samym przebiegu melodycznego przez L e i c h t e n t r i t t a (op. cit. str. 118—184). Taka uproszczona struktura daje w rezultacie coś zupełnie innego niż zamierzył kompozytor. W żadnym wypadku nie może ona być podstawą dla rozpatrywania wyrazu danego utworu.

tość, tak że trudno było by wskazać na jakąś stałą zasadę. Nasuwa się przeto pytanie: co zatem stanowi w takich wypadkach o treści utworu i jaki jest jej stosunek do formy?

Otóż podobnie jak przy wszystkich tych utworach, które dawniej zaliczano do tzw. muzyki absolutnej, treść utworu identyfikujemy z jego wyrazem, z jego oddziaływaniem emocjonalnym. W wypadkach takich nie ma potrzeby doszukiwania się jakichś konkretnych zdarzeń pozamuzycznych, lecz wystarczy uchwycić jego oddziaływanie na naszą psychikę — i to oddziaływanie pojęte w sposób jak najogólniejszy. Przechodząc więc do naszego Impromptu, będzie to oznaczało stwierdzenie charakteru jego wyrazu. Omówiona figuracyjna część tego utworu posiada porywisty charakter, można by powiedzieć, namiętny, żywo pulsujący w swoim ruchu. Rzecz jasna, działanie to nie przejawia się w każdym takcie utworu, lecz ulega stałej fluktuacji, wznoszeniu się i opadaniu. Niemniej jednak porywistość zostaje trzykrotnie jasno podkreślona, mianowicie każdorazowo z początkiem poszczególnych faz. Niekiedy potęguje się ona w toku fazy i wówczas znajduje to odbicie w przebiegu linii melodycznej, w jej strukturze. Konkretnie mówiąc, odczuwamy to w tych miejscach drugiej fazy, gdzie ruch triolowy przerywa się na skutek zastosowania ćwierci synkopowanych z triolą.

Ale na tym jeszcze nie koniec. Potęgowanie emocji przywołuje do współdziałania współczynnik polimelodyczny, w rezultacie czego następuje jakby pseudodialog głosów (t. 9—12). W tym samym celu współdziała z elementem melodycznym również harmonika, będąca źródłem napięć innego rodzaju, wypływających z wertykalnego ustosunkowania się dźwięków. Jeśli chodzi o harmonikę funkcyjną, to ostatnia uwaga nie jest zupełnie ścisła z tego powodu, że dla powstania stosunku funkcyjnego konieczne jest zespolenie przynajmniej dwóch akordów. Stąd więc wertykalne działanie łączy się z przebiegiem horyzontalnym i prowadzi do połączeń, różnych czasowo tworów akordowych. Innymi słowy, czynnik harmoniczny wkracza w głąb przejawów melodycznych.

Trzy fazy pierwszej części Impromptu są równocześnie realnym przejawem zróżnicowania jej wyrazu. Faza pierwsza jest niejako wprowadzeniem tego, co będzie się działo później, aczkolwiek nie można jej identyfikować z rodzajem wstępu. W najogólniejszych zarysach jest tam już przedstawiony cały proces emocjonalny, ograniczony do płaszczyzny jak najmniejszej. Dopiero w fazie drugiej za-

czyna się właściwe rozbudowywanie treści emocjonalnej. Stąd nie wystarcza już pierwotny ładunek emocjonalny wątku melodyczno-harmonicznego, wobec czego kompozytor rozbudowuje zarówno przebieg melodyczny, jak i harmoniczny, którego zadaniem jest podkreślenie motorycznego, porywistego charakteru utworu. Ponieważ napięcie obejmuje w fazie drugiej płaszczyznę większą, więc i jego rozładowanie siłą rzeczy musi dokonywać się na proporcjonalnie odpowiadającej rozmiarowo płaszczyźnie. Ale zabieg ten wywołuje odpowiednie skutki. Zarówno skutki melodyczne jak i harmoniczne. I w tym właśnie tkwi uzasadnienie opadającego chromatycznie ruchu melodycznego na tle równoległych akordów sekstowych. Te postępy są energetycznym wydźwiękiem tego, co było przedtem. Wydźwięk ten posiada jeszcze inny skutek. Oto figuracja, która brała udział w kształtowaniu się linii melodycznej, która była jej tektonicznym czynnikiem, schodzi obecnie do roli drugorzędnej, tzn. do akompaniamentu.

Już z powyższych rozważań wynika, że w formie figuracyjno-ewolucyjnej figuracja przechodzi najrozmaitsze transformacje co do swego znaczenia tektonicznego, przy czym znaczenie to raz wzrasta, innym razem zaś maleje. Ale również i znaczenie wątku melodycznego, a zwłaszcza jego składników, nie utrzymuje się stale w jednakowej sile. Podobnie jak w pracy tematycznej albo w technice snucia motywicznego, wyodrębniają się poszczególne motywy w toku stawania się utworu, niekiedy łączą się z innymi skojarzeniami melodycznymi, wreszcie schodzą do roli czystej formułki powtarzanej znaczną ilość razy, jak to ma miejsce w trzeciej fazie Impromptu.

Skąd to pochodzi? Dlaczego kompozytor ogranicza się w takich wypadkach do takiej prostoty? I tu znów musimy sięgnąć do przejawów energetycznych utworu, które zarazem są wykładnikami jego cech wyrazowych i emocjonalnych. Progresja, oparta na prostej formule motywicznej, może mieć dwojakie znaczenie: może potęgować napięcie, ale może być również źródłem procesu rozładowywania napięć. Ten właśnie drugi wypadek zachodzi w Impromptu As-dur Chopina. Progresja, oparta na prostej trzytonowej formule motywicznej, jest przeciwstawieniem energetycznym tego naładowania napięć, które dokonywało się w toku drugiej i początkowo trzeciej fazy. Spadek napięcia nie może nastąpić tam nagle, ale musi dokonywać się stopniowo. I dlatego właśnie formułka taka, przy współdzia-

łaniu z progresją oraz dynamiką (p) i agogiką (accelerando), a nawet i z harmoniką i kolorystyką, działa uspokajająco.

Jak zaznaczyłam, impromptus Chopina nie stosują figuracji na całej przestrzeni przebiegu formy. Zwykle zastosowana jest tam część środkowa, która stanowi kontrast do części figuracyjnych. Część taka prawie z reguły posiada najbardziej typową fakturę homofoniczną, opierającą się na jasno rozprowadzonej linii melodycznej, z towarzyszeniem harmonicznym w postaci pionów akordowych lub rozłożonych akordów. W związku z tym przychodzi do znaczenia budowa okresowa. Z wypadkiem takim mamy właśnie do czynienia w środkowej części Impromptu As-dur Chopina.

Zanim zajmiemy się opisem budowy tej części, jest wskazane zająć się najpierw pokrótce samym problemem formy okresowej. Dotychczasowe podręczniki form muzycznych przedstawiają zasady budowy okresowej tylko w najogólniejszych zarysach, ograniczając się do najbardziej prawidłowej jej struktury. Jak wiadomo, forma okresowa jest odbiciem gry napięć przejawiających się w przeciwieństwach funkcji harmonicznych systemu dur-moll. W związku z tym powstają dwa współczynniki budowy okresowej: poprzednik i następnik. Było by czymś niewłaściwym, gdybyśmy dla poszczególnych współczynników wyznaczali tylko jeden rodzaj przejawów energetycznych, np. dla poprzednika narastanie napięć, zaś dla następnika ich niwelację, czyli odprężenie. Nie można jednakże zaprzeczyć, że w przeważającej ilości wypadków rzeczywiście zachodzi takie rozplanowanie napięć i odprężeń. W bardziej jednak skomplikowanych utworach przejawy energetyczne układają się inaczej. Pochodzi to stąd, że forma okresowa utworu jako całości, czy też chociażby w jego większej części, jak np. w naszym wypadku, rozwija się na kilku płaszczyznach i że poszczególne te płaszczyzny są wykładnikami przejawów energetycznych wyższego rzędu, są jakby podniesieniem do wyższej potęgi zasadniczej energetyki formy okresowej. To byłaby najistotniejsza strona formy okresowej, decydująca o strukturze zarówno przebiegów melodycznych jak i harmonicznych. Dotychczas jednak odwracano ten porządek rzeczy, wychodząc od struktury, ba, nawet od rozmiarów poszczególnych części formy okresowej, w ślad za czym sprowadzano całe zagadnienie do ilościowego zestawienia taktów. Stąd pochodzą owe słynne schematy 2 + 2 + 2 + 2, 4 + 4, 8 + 8, 16 + 16. Wszystko, co nie mieściło się w obrębie tych martwych liczb, zaliczano automatycznie do struktur nieprawidłowych. Nie oznacza to jeszcze

niedoceniania przejawów symetrii tam, gdzie rozczłonkowania tego rodzaju istotnie zachodzą. Owszem, zjawisko symetrii występuje bardzo często w budowie okresowej, ale brak jej nie musi zawsze oznaczać nieprawidłowość struktury. Zresztą nawet sam schemat, dotyczący ilości taktów, ogranicza się tylko do rzeczy najbardziej zewnętrznych, mianowicie do rozmiarów współczynników formy, a nie jest w stanie wskazać ani na jakość użytych tam środków, ani na ich działanie i wyraz. Dlatego też ograniczanie się do podobnych schematów nie może wytłumaczyć istoty rzeczy.

Aby wejść w istotę zagadnień rozwiniętej formy okresowej, gdzie nie wszystko da się sprowadzić do takich schematów, jakie podają podręczniki do nauki o formach muzycznych, cytuję następujący przykład, wzięty ze środkowej części Impromptu As-dur Chopina:

PRZYKŁAD XVI (t. 35—50)



Część środkowa utworu przeszła do tonacji równoległej f-moll. Ponieważ część ta rozwija się zarówno w wymiarach większych jak i mniejszych, przeto zwrócimy najpierw uwagę na mniejsze współczynniki formy, które same w sobie tworzą okresy. Okres taki obejmuje przestrzeń 8-taktową, tj. do taktu 42. Z łatwością można stwierdzić rozczłonkowanie na 4-taktowy poprzednik i na-

stępnik. Z powyższego wynika, że poprzednik kończy się na paraleli toniki, następnik zaś na dominancie górnej. Na podstawie tego opisu można by przypuszczać, że nie zachodzi tu nic szczególnego, że okres ten wykazuje najnormalniejszą budowę. A jednak rzecz w tym, że już samo zakończenie okresu nie spoczywa na mocnej części taktu i w ogóle nie kończy się zwrotem kadencyjnym, lecz jest przejściem do dalszego toku utworu, że właściwe ujście harmoniczne dokonuje się dopiero w takcie następnym. W rezultacie tego początek następnego okresu tworzy równocześnie harmoniczne zakończenie okresu poprzedniego. Jest to więc szczegół typowy dla struktur nieokresowych, z jakim spotkaliśmy się na gruncie figuracji. Ponadto na uwagę zasługuje jeszcze wewnętrzna budowa okresu. Poprzednik wykazuje ciągłość linii melodycznej, następnik natomiast rozpada się na dwie frazy, w których dochodzą do znaczenia odniesienia drugiego rzędu:

$$(D_1^+) < D^\circ \quad \text{i} \quad (D_1^+) < D_\circ$$

Jeśli weźmiemy pod uwagę rytmikę zakończenia poprzednika, można łatwo stwierdzić, że posłużyła ona za wzór dla rytmiki następnika, a nawet wywarła swój wpływ na jego rozczłonkowanie i na jakość środków konstrukcyjnych. Środkiem takim jest rozwijanie, bowiem cały materiał melodyczny opiera się na wykorzystaniu materiału zawartego w zakończeniu poprzednika. Już z dotychczasowych naszych rozważań wynika, że w strukturze okresowej stosowana jest kumulacja okresów oraz elementy rozwojowe. Następny okres obejmuje wprawdzie również 8 taktów, a nawet posługuje się wspólnym materiałem melodyczno-harmonicznym w poprzedniku, mimo to nie posiada struktury takiej samej jak okres poprzedni. Zachodzą tam różnice zarówno w harmonice jak i w budowie formalnej następnika. Harmonika wykazuje dalekie wychylenie w stronę paraleli dominanty górnej, która w tym wypadku może być również interpretowana jako trójdźwięk prowadzący toniki durowej. Formalnie następnik jest tworem zupełnie zaokrąglonym, gdzie linia melodyczna znajduje ujście na dominancie górnej, przy czym ujście to jest podkreślone w dwojaki sposób: 1) przez wprowadzenie szeroko rozbudowanego ornamentu, 2) przez wydłużenie rytmiczne końcowego dźwięku frazy. Z uwagi na zastosowanie ornamentu można by nawet mówić o dążeniu do układu symetrycznego, co oczywiście nie oznacza, że układ taki

zachodzi. Niemniej jednak czymś bardzo charakterystycznym jest właśnie formuła zakończeniowa poprzednika. Gdy przyjrzymy się bliżej budowie następnika, i to przede wszystkim rozprzestrzenieniu się jego linii melodycznej, spostrzegamy, że następnik tylko sztucznie został doprowadzony do rozmiarów 4-taktowych na skutek wydłużenia jego końcowego dźwięku. W rzeczywistości jest on tworem 3-taktowym, uzupełnionym przez harmonię zamienną funkcji toniki. Cała ta przestrzeń, obejmująca dwa 8-taktowe okresy, tworzy niewątpliwie jedną nierozerwalną całość, której energetyczne uzupełnienie przejawia się dopiero w dalszym toku utworu. Strukturę taką można nazwać wielkim okresem, czyli okresem wyższego rzędu. I tu właśnie zapoznajemy się praktycznie ze zjawiskiem p o t ę g o w a n i a b u d o w y o k r e s o w e j, co jest rzeczą niezmiernie charakterystyczną dla rozwiniętych form tego rodzaju. Ale na tym jeszcze nie koniec. W rozwiniętych budowach okresowych proces potęgowania przejawia się zazwyczaj w ten sposób, że pewne całości, będące okresami, a nawet tworzące okresy wielkie, odgrywają rolę poprzedników w stosunku do dalszego przebiegu utworu. Wypadek taki zachodzi właśnie w opisywanym Impromptu. Przyjrzyjmy się więc, jak wygląda to praktycznie:

PRZYKŁAD
XVII
(t. 51–82)

Przede wszystkim linia melodyczna nabiera bardziej impulsywnego charakteru, z czego wynikało by, że skoro cały ten przebieg ma być odpowiedzią na pierwotne pytanie, czyli następnikiem, to odpowiedź ta jest bardziej stanowcza. Gdy jednak przeanalizujemy całość tego drugiego następnika, stwierdzimy, że źródłem potęgowania siły działania jest jego czterokrotne wystąpienie, względnie nawiązanie do wspólnego materiału melodyczno - harmonicznego. Szczegół ten dowodzi struktury formalnej wyższego rzędu, w tym wypadku podniesionej do czwartej potęgi na skutek tylokrotnego pojawienia się wspólnego materiału. Podobnie jak w pierwszym odcinku utworu, widzimy i tu — i to może w jeszcze większym stopniu — jasne rozczłonkowanie na 8-taktowe okresy cząstkowe, przy czym rozgraniczenie ich jest wyraźniejsze niż poprzednio. Rzecz znamienna — okresy te pozostają do siebie w stosunku pokrewieństwa wariacyjnego, przy czym wielką rolę w pracy

9

wariacyjnej odgrywa czynnik ornamentalny. W wypadkach takich nie można nie przyznać racji Bronisławie Wójcik-Keuprulian („Melodyka Chopina“), że ornamentyka Chopina rzeczywiście posiada znaczenie konstrukcyjne, a nie jest tylko czynnikiem dekoracyjnym.

W związku z częścią środkową wypływa nowe ważne zagadnienie, mianowicie sprawa modulacji. Jakkolwiek w części pierwszej harmonika wykazywała w niektórych miejscach dość rozwiniętą strukturę, to jednak nie przyjęliśmy tam istnienia modulacji, traktując całość przebiegu jako jednolity twór tonalny, mimo, że oddziaływanie toniki było niekiedy zachwiane. Pozostaje to w związku z tym, że modulacja jest nie tylko zjawiskiem harmonicznym, ale również formalnym, jak zauważyli nowsi badacze, zwłaszcza Erpf i Mersmann. Skoro czynniki formalne odgrywają wybitną rolę w modulacji, decydując niejednokrotnie o jej istnieniu, to niemałą rolę spełnia tu jakość materiału melodycznego, który w realny sposób unaocznia identyczność lub zmiany zachodzące w utworze. Toteż w części pierwszej Impromptu, gdzie stale powracał kompozytor do wątku zasadniczego, pojawiającego się w tonacji zasadniczej, wobec czego cały jej przebieg krążył niejako stale dokoła punktu tonikalnego i do niego dążył, przyjęcie modulacji byłoby czymś niewłaściwym. Modulacja pojęta w sposób szkolny nie dopuszcza do poznania bogactwa harmoniki funkcyjnej, pomijając cały arsenał środków tego rodzaju, jak odniesienia wyższego rzędu, które w pierwszym rzędzie są przejawem rozbudowy systemu funkcyjnego. Inaczej natomiast przedstawia się sprawa, gdy następuje zmiana materiału tematycznego, gdy na skutek tej zmiany zachodzą wybitne różnice w charakterze poszczególnych części utworu. Na podstawie dotychczasowych przykładów można się łatwo przekonać, że pomiędzy częścią figuracyjną Impromptu a częścią środkową utworu zachodzą zasadnicze różnice, zarówno w doborze samego materiału melodycznego jak i w strukturze. Jak wiadomo, część pierwsza była opanowana przez figurację i czynniki ewolucyjne, które sprawiały, że przebieg nacechowany był ciągłością, dążącą do zacierania punktów dystynkcyjnych poszczególnych jego odcinków. W ślad za tym melodyka, nastawiona na podkreślanie czynników ruchowych, rozwijała się przy pomocy szybko następujących po sobie dźwięków, tworzących nieprzerwany tok figuracji. W części środkowej natomiast pojawia się kantylena, stanowiąca wybitny kontrast do figuracji. Znikają pierwotne triole, na miejsce których

pojawiają się półnuty, ćwierci i ćwierćnuty punktowane z ósemką. Nawet elementy ornamentalne nie zakłócają tam nowego porządku rzeczy. Ten wybitny kontrast jest właśnie uzasadnieniem, dlaczego w tym miejscu przyjmujemy zmianę punktu tonikalnego, czyli modulację. Zadecydowała tu właśnie forma. Zresztą nowy punkt tonikalny, będący paralelą pierwotnej toniki, spełnia podobną rolę jak As-dur w części pierwszej, do której stale powracał kompozytor. Jak wynika z naszego opisu, powroty takie zachodzą również w części środkowej, co pozostaje w związku ze wspomnianą strukturą okresową wyższego rzędu.

Impromptu As-dur Chopina posiada formę trzyczęściową z powtórzeniem części pierwszej jako ostatniej, do czego dołacza się krótka koda. Ponieważ powtórzenie jest dosłowne, co dowodziło by schematyzacji przebiegu formalnego, przeto nasuwa się pytanie czy jest ono wynikiem uproszczenia i ułatwienia sobie pracy przez kompozytora, czy też zostało podyktowane jakąś ważniejszą przyczyną. Na podstawie całego dorobku twórczego Chopina, gdzie formy trzyczęściowe nie są traktowane schematycznie [18]), trudno było by przypuszczać aby w tym wypadku odstąpił on od swojej zasady dogłębnego traktowania zagadnień formalnych. A zatem przyczyna takiego prostego traktowania formy trzyczęściowej musi leżeć gdzie indziej. Aby zbadać to zjawisko, musimy sięgnąć jeszcze raz do omówionego materiału, gdyż w nim tkwi odpowiedź na interesujące nas pytanie. Najpierw jednakże trzeba chociaż w najogólniejszych zarysach rozpatrzyć stronę energetyczną formy trzyczęściowej. O trzyczęściowości formy decyduje część środkowa, stanowiąca kontrast do części skrajnych. Ale określenie „kontrast" nie wyjaśnia jeszcze wszystkiego. Należy jeszcze zastanowić się, jaki charakter posiada ten kontrast, czym jest on w stosunku do poprzedzającej go części pierwszej. W związku z tym istnieją na ogół dwie możliwości: pierwsza polega na tym, że część kontrastująca jest ujściem, rozładowaniem spiętrzonych napięć części pierwszej. Odgrywa ona zatem rolę czynnika uspokajającego, wyrównującego zachwianą równowagę na skutek przeładowania części pierwszej nadmiernymi napięciami. Kontrast ten zjawia się ponadto jako konieczne uzupełnienie, jako dopowiedzenie do końca tego, co jeszcze trzeba wyrazić. W drugim wypadku część kontrastowa staje się przeciwstawieniem, jej zadaniem nie jest zażegnywanie konfliktu, lecz przeciwnie, powodowanie konfliktów nowych.

---

18) L. Mazel, Fr. Chopin, Moskwa—Leningrad 1947.

9*

A dzieje się to dlatego, że już w części pierwszej nastąpiło rozładowanie powstałych napięć. W takich wypadkach część pierwsza musi wykazywać odpowiednie nastawienie energetyczne, którego cechą byłoby całościowe objęcie przejawów energetycznych, tzn. zarówno potęgowanie napięć jak ich niemal kompletne przezwyciężenie,

Gdy przypomnimy sobie teraz charakter części pierwszej, gdzie w ostatniej jej fazie istotnie następuje daleko idące rozładowanie, dzięki zastosowaniu opadającej progresji i (następnie) umiejscowieniu formuły triolowej w sposób statyczny na jednym poziomie, wreszcie gdzie w samym zakończeniu nawiązanie do początku utworu posiada epilogujący kodalny charakter, wówczas stanie się jasne, dlaczego część środkowa Impromptu As-dur zjawia się jako rzeczywiste przeciwstawienie.

Ze zjawiskiem przeciwstawienia łączy się jeszcze inna czynność, mianowicie ponowne powodowanie napięć, które jest konieczne, aby przeciwstawienie to wychodziło wyraźnie na jaw. I właśnie z tą czynnością zapoznaliśmy się w toku analizy części środkowej, zwłaszcza w jej drugim odcinku od taktu 51. Wymownym świadectwem tej czynności było tam oddziaływanie czynnika wariacyjnego, który doprowadził aż do czterokrotnego nawiązania do identycznego materiału melodyczno-harmonicznego. Tym przejawom energetycznym, odnoszącym się do całości przebiegu części środkowej, bynajmniej nie przeczą szczegóły struktury, wykazujące respektowanie zasady budowy okresowej, jak np. ośmiotaktowe odcinki, będące rzeczywistymi okresami o zupełnie normalnej budowie, gdzie poprzednik kończy się na tonice, a następnik na jej paraleli (takt 51—58, 67—76). Na skutek takiego traktowania energetyka przebiegu wykazuje postać falistą, a natężenie napięć i proces ich odprężania ulega najrozmaitszym wahaniom. Struktura okresowa wyższego rzędu posiada cechy tego rodzaju. Toteż potęgowanie odbywa się tutaj w inny jeszcze sposób, mianowicie w wymiarach większych, gdzie odcinkowi 4-taktowemu przeciwstawiony jest inny odcinek, co możemy właśnie zauważyć na przestrzeni taktów 51—66 i 67—81. Stałe potęgowanie napięć na skutek takiego falowania ich siły sprawia, że część środkowa wymaga energetycznego rozwiązania.

Na podstawie przejawów energetycznych pomiędzy częścią pierwszą a środkową można zorientować się, czy część pierwsza nadaje się do zażegnania powstałych konfliktów. Ważnym momentem jest wprawdzie powrót do tonacji zasadniczej, ale to nie usuwa jeszcze wszystkich trudności. Dopiero z chwilą, gdy przekona-

my się, że przebieg energetyczny części pierwszej jest odmienny od części środkowej, co więcej — że część ta stanowi niejako zamkniętą w sobie całość, że posiada takie właściwości, które istotnie mogą być uważane za przezwyciężenie konfliktu, wówczas jej repryza staje się zupełnie uzasadniona. Przypadek taki zachodzi właśnie w Impromptu As-dur. Chopin nie potrzebował tam dokonywać jakichś zmian w części pierwszej, bowiem została ona tak ujęta, że rozładowanie napięć występuje zupełnie wyraźnie. Nawet koda utworu (t. 104—126) nie powoduje w zasadzie jakiegoś nowego rozkładu sił, ale jest potwierdzeniem tego, co w końcowej fazie ostatniej części zostało przeprowadzone.

PRZYKŁAD XVIII (t. 115—124)



Pod względem materiału melodyczno-harmonicznego nastąpiło tam jakby zjednoczenie kwintesencji części skrajnych i środkowej. Dowodzi tego wznosząca się linia melodyczna w ruchu ćwierciowym, nawiązująca do części drugiej, oraz odcinek oparty na ruchu triolowym, będący dosłownym powtórzeniem epilogującego fragmentu z części pierwszej. Wraz z tymi szczegółami współdziała dynamika *(sotto voce, pp)* i do pewnego stopnia agogika, objawiająca się w częściowym zwalnianiu tempa wraz z osłabieniem efektywnej siły dźwięków *(calando, pp).* Na podłożu tych przejawów dynamicznych i agogicznych specjalną wymowę posiada zjednoczenie materiału melodyczno-harmonicznego kontrastujących części. Jest to jakby zamanifestowanie, że istotnie wszelkie konflikty zostały rozwiązane i że przeciwieństwa znalazły się na wspólnej platformie uzyskując pełną harmonię.

Impromptu As-dur Chopina jest formą mieszaną, jednocząc w sobie części figuracyjne i okresowe, oparte na szeroko rozprowadzonej kantylenie z towarzyszeniem harmonicznym. Stwierdzenie to wskazuje, jak powierzchownie traktowano dotychczas utwory, na określenie których stosowano tę nazwę, szeregując je do grupy objętej nazwą „forma pieśni". Z uwagi na rolę konstruktywną figuracji, określenie „forma pieśni" zawiera zasadniczą sprzeczność, albowiem pieśń jest tworem wokalnym, figuracja zaś powstała na gruncie muzyki instrumentalnej z możliwości technicznych instrumentów, które dozwalają na większą szybkość w następstwie dźwięków niż jest to możliwe w muzyce wokalnej, gdzie głos ludzki posiada ograniczone możliwości wykonawcze. Szczegóły te jednak, aczkolwiek ważne i istotne dla klasyfikacji form, nie wyczerpują zagadnienia dotyczącego indywidualnego stylu Chopina. W tej chwili interesuje nas przedę wszystkim to, co Chopin sam stworzył w zakresie form mieszanych, wykorzystujących w jednym utworze figurację i strukturę okresową.

Byłoby wielkim nieporozumieniem, gdybyśmy, mając na uwadze wielkie zdobycze kompozytorów baroku w zakresie form figuracyjnych, przeszli od muzyki XVII i XVIII w. bezpośrednio do Chopina. Uzgodnienie budowy okresowej ze strukturą figuracyjną, względnie wpływ struktury okresowej na kształtowanie się figuracji, nie jest zasługą Chopina. Dążenia w tym kierunku można już częściowo zauważyć u Bacha, szczególnie zaś u Haendla, nie mówiąc już o ich bezpośrednich następcach, jak Friedemann Bach, Jan Krzysztof Bach i klawesyniści. Zdecydowany zwrot w tym kierunku zauważyć można u klasyków wiedeńskich, a u Schuberta prowadzi już do powstawan a form miniaturowych, jak moments musicaux i właśnie impromptus. Tam po raz pierwszy spotykamy się z nowym zjawiskiem, po prostu nowym rodzajem form, które wchodzą w zakres liryki instrumentalnej, będącej później dla Chopina główną domeną jego twórczości, podstawą dla wypowiadania się. Skoro interesuje nas indywidualny styl Chopina w zakresie impromptu, zbadajmy przynajmniej stosunek impromptu Chopina do impromptu Schuberta. Wprawdzie przedsięwzięcie to, po omówieniu dopiero dwóch impromptus Chopina, może wydawać się przedwczesne, jednakże w tej chwili chodzi nam o stwierdzenie, o ile przejawił się indywidualny styl Chopina już w tym jego impromptu, które zostało wydane jako pierwszy jego

utwór tego rodzaju. Jest to konieczne dla dalszych naszych rozważań nad innymi impromptus Chopina, wymagającymi wyświetlenia podłoża historycznego i przesłanek ewolucyjnych. W ten sposób będziemy mogli w dalszym toku niniejszej pracy nieco głębiej sięgnąć w istotne właściwości chopinowskiego impromptu i uzyskać szerszą platformę dla naszych rozważań, mogących następnie stanowić materiał dla wyciągnięcia zasadniczych wniosków dotyczących osobowości twórczej Chopina.

Czynnik figuracyjny wykorzystuje Schubert w niektórych swoich impromptus. Obok wspomnianego Impromptu As-dur op. 90, nr 4 wymienić należy jeszcze Impromptu Es-dur op. 90, nr 2, G-dur op. 90 nr 3, f-moll, As-dur, B-dur i f-moll op. 142 nr 1—4. Figuracja odgrywa w Impromptu Schuberta ważną rolę, bowiem na 8 utworów tego rodzaju — 7 wykazuje jej zastosowanie. Rzecz jasna, nie we wszystkich impromptus rola figuracji jest jednakowa. W niektórych posiada ona znaczenie drugorzędne, ograniczając się bądź to do towarzyszenia harmonicznego, jak np. w Impromptu G-dur op. 90 nr 3 i f-moll op. 142 nr 1, bądź do epizodycznej roli lokalnotechnicznej (Impromptu B-dur). Poza tym opanowuje ona samodzielne części utworu, skrajne (Impromptu Es-dur, As-dur) lub środkowe (As-dur op. 142 nr 2, f-moll op. 142 nr 4). Niekiedy w formie trzyczęściowej jest przeprowadzona konsekwentnie w częściach skrajnych (Impromptu Es-dur), innym razem przerywa ją kompozytor interpolacjami akordowymi (Impromptu As-dur op. 90 nr 4). Śledząc różne sposoby zastosowania figuracji w impromptus Schuberta, zbliżyliśmy się do wzoru, który przypomina nam Impromptu As-dur Chopina[19]). Takim impromptu jest Impromptu Es-dur Schuberta. W wypadku tym odnajdujemy jeszcze inną styczność, mianowicie zastosowanie figuracji, opartej na ruchu triolowym. Wspólność budowy trzyczęściowej A—B—A, figuracji w częściach skrajnych oraz ruchu triolowego wskazywałaby na niezaprzeczalną styczność formalną Impromptu As-dur Chopina z Impromptu Es-dur Schuberta. Chcąc jednakże bliżej poznać, w jakim stopniu utwory te zbliżają się do siebie, względnie czy Impromptu Schuberta mogło wywrzeć wpływ na pierwsze Impromptu Chopina, i w jakim zakresie wpływ ten przejawił się, musimy wejść w szczegóły samej figuracji. Zbadajmy więc strukturę przebiegu figuracyjnego Schuberta (Przykł. XIX).

---

19) Na szczegół ten zwraca uwagę Leichtentritt (op. cit. str. 185).

PRZYKŁAD XIX (t. 1—25).

I u Schuberta budowa okresowa wywarła wpływ na figurację. Widoczne to jest w przestrzeganiu następstwa ośmiotaktów odpowiadających prostemu okresowi. Wprawdzie nieprzerwany tok figuracji przyczynia się do zaokrąglenia przebiegu części figuracyjnych i do ich zwarcia, jednakże przejścia pomiędzy poszczególnymi ośmiotaktami są nieco inaczej skonstruowane niż u Chopina.

U Schuberta zazębianie się ośmiotaktów jest tylko pozorne na skutek konsekwentnego przeprowadzenia figuracji. Dowodzi tego kończenie poszczególnych ośmiotaktów, zwłaszcza w początkowej fazie utworu, normalną kadencją D^{+} +T (t. 7—8, 15—16, 23—24). U Chopina natomiast poszczególne współczynniki formy okresowej zazębiają się harmonicznie, tzn. że następne zdanie jest harmonicznym przedłużeniem zdania poprzedniego.

Ponadto u Schuberta czynnik rozwojowy nie jest tak silny jak u Chopina. Schubert opiera sposób rozprzestrzenienia się utworu przede wszystkim na powtórzeniu. Np. na przestrzeni 24 taktów Impromptu Es-dur powtarza materiał melodyczno-harmoniczny aż trzykrotnie bez jakichkolwiek zasadniczych zmian. Nie zmienia tu postaci rzeczy przeniesienie oktawowe i powstałe na skutek tego pewne miejscowe modyfikacje. Tymczasem Chopin już prawie od samego początku utworu (t. 5) przechodzi do rozwijania i tym samym do przekształcania myśli pierwotnej. Nie oznacza to, żeby Schubert w ogóle rezygnował z czynności ewolucyjnych. Robi on z nich nawet dość znaczny użytek w środkowej części i ostatniej fazie części pierwszej Impromptu As-dur, wszelako sposób rozprzestrzenienia się figuracji odbiega od zasad chopinowskich. U Schuberta nawet i w tym miejscu utworu forma okresowa wywiera niewątpliwy wpływ, co objawia się w kumulowaniu dwu fraz taktowych.

PRZYKŁAD XX (t. 25—43)





Ponadto figuracja Schuberta przepływa dość schematycznie do tego stopnia, że w całej części pierwszej Impromptu Es-dur można wydzielić pewne dość proste formuły, które się następnie powtarzają. Do formuł takich należy pochód gamowy, zapoczątkowany zazwyczaj interwałem wznoszącym się tercji lub kwinty, chromatycznie postępujący pochód trzytonowych motywów, gdzie ton środkowy jest nutą zamienną, wreszcie dołączony do pochodu gamowego zwrot:

PRZYKŁAD XXI



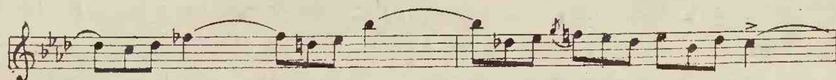
który w przebiegu utworu ulega jeszcze modyfikacjom. Można tu jeszcze wspomnieć o wstawkach pośredniczących pomiędzy powrotami wątka zasadniczego; posiadają one jednak znaczenie drugorzędne. Gdy obecnie porównamy drugą fazę przebiegu Impromptu Schuberta z taką samą fazą utworu u Chopina, zauważymy bardzo istotną różnicę. Jak wykazaliśmy, w fazie tej Chopin zrywa zupełnie z budową okresową, tak, że przebieg melodyczny, zwłaszcza w partii prawej ręki, zbliża się do melodyki polifonicznej, o czym świadczy np. zestawienie odcinka z Impromptu As-dur Chopina z początkiem Preludium A-dur J. S. Bacha (Das Wohltemperierte Klavier, część II, głos najwyższy):

PRZYKŁAD XXII—XXIII

Chopin:







Bach:





Jakkolwiek usiłowanie wiązania muzyki Chopina z muzyką Bacha może się wydawać czymś paradoksalnym, mimo to podejście takie jest zupełnie na miejscu, gdyż wyjaśnia bardzo istotną cechę stylu Chopina, jeśli chodzi o problem figuracji. Właśnie przy komponowaniu Impromptu As-dur zrozumiał Chopin, że budowa okresowa hamuje swobodny rozwój figuracji, i że najpiękniejsze wzory techniki figuracyjnej należy szukać u J. S. Bacha, gdzie struktura okresowa nie zdołała jeszcze wywrzeć swego niszczącego wpływu. Jest to tym bardziej godne podziwu, że w tym czasie okresowość znajdowała się u szczytu swego rozwoju, że już długi czas przedtem przenikała figurację, czego dowodem są utwory Tomaska i Voriska oraz Schuberta. Nawet w pierwszych figuracyjnych utworach Chopina wpływ budowy okresowej jest jeszcze bardzo znaczny. Wystarczy tu wspomnieć chociażby Preludium As-dur z r. 1834 oraz pierwsze jego Impromptu z tego samego roku, mianowicie Fantaisie-Impromptu op. 66. Być może, utworów tych nie uważał Chopin za godne wydania właśnie dlatego, że pod względem przebiegu figuracji nawiązywały jeszcze do niedawnej tradycji. Dopiero dzięki wnikaniu w istotę figuracji bachowskiej — a, jak wiadomo, Chopin żywił największy podziw dla Bacha — zrozumiał cały sens jej istoty. I stąd pochodzi styczność jego figuracji z fi-

guracją Bacha. Ale szczegół ten bynajmniej nie oznacza, by Chopin zapożyczał się u Bacha, żeby naśladował go lub korzystał z jego motywiki. W wypadku tym chodzi o co innego: o najogólniejsze podstawy tektoniczne figuracji, o takie jej traktowanie, które zapewniałoby nieskrępowany sposób rozprzestrzenienia się linii figuracyjnej. Rzutowanie takiej linii na nową płaszczyznę harmoniczną i formalną musiało doprowadzić do struktury, posiadającej w swym działaniu emocjonalnym odmienny wyraz niż figuracja Bacha. Tak przedstawiałaby się sprawa przy uwzględnieniu tylko pewnych szczegółów figuracji Chopina. Ale szczegóły nie mogą jeszcze stanowić o stylu. Te szczegóły należy ze sobą skoordynować, poznać ich związki przyczynowe i zadania, jakie im wyznaczył kompozytor w utworze.

Nie można powiedzieć, żeby Chopin zupełnie odwrócił się od figuracji opartej na rozczłonkowaniu okresowym. Okresowość działa jeszcze zawsze i będzie czynnikiem ważnym dla całej twórczości Chopina, ale sposób wyznaczenia jej miejsca przebiegu formy figuracyjnej zmienia się właśnie w Impromptu As-dur. Zmiana ta przejawia się w falowaniu, w następstwie po sobie odcinków zbliżających się do budowy okresowej i oddalającej się od niej. Stąd to z jednej strony odcinki takie spełniają bądź to zadanie impulsu, są miejscem, z którego przebieg formy nabiera dopiero siły i rozmachu do dalszego rozwoju, bądź są przejawem dążenia do rozładowania napięć.

I właśnie, gdy zwracamy uwagę na przebieg większych części utworu figuracyjnego, możemy z łatwością skonstatować niemałe różnice pomiędzy impromptus Schuberta a Chopina. U Schuberta ważnym czynnikiem strukturalnym jest powtórzenie. Powtórzenie działa jako wybitna siła organizująca, aczkolwiek materiał melodyczno-harmoniczny ulega zmianom. Na ogół możnaby się dopatrywać pomiędzy Impromptu Es-dur Schuberta a Impromptu As-dur Chopina znacznych zbliżeń formalnych, przebieg bowiem części skrajnych tych utworów wykazuje trzyczęściowość, akcentującą w fazie środkowej najwyższy moment nasilenia ewolucyjnego.

Stwierdzenie takie jest jednak niewystarczające. U Schuberta widzimy najwyraźniejszą formę trzyczęściową *z powrotem fazy pierwszej jako ostatniej*. U Chopina natomiast w żadnym wypadku nie może być mowy o powrocie. U niego chodzi tylko o *nawiązanie, o zdobycie nowego impulsu dla dalszych czynności ewolucyjnych*. U Schuberta moment

rozładowania napięć nie był czymś koniecznym. Chodziło tam raczej o zaokrąglenie pewnego planu tonalnego. U Chopina, w związku z całokształtem budowy utworu, faza trzecia jest energetycznie przeciwieństwem do fazy drugiej. Rozwój dąży tam w przeciwnym kierunku, do uspokojenia, do rozwiązania konfliktu. Stąd to i technicznie i konstrukcyjnie ostatnia faza musiała otrzymać postać odmienną od poprzednich.

Charakterystyczną dla Chopina jest p r z e w a g a c z y n n o ś c i ewolucyjnych. Tym tłumaczy się pewna dysproporcja pomiędzy fazą pierwszą części figuracyjnych, a fazami drugą i trzecią. Dla Schuberta zaś nie tyle ważny jest czynnik ewolucyjny, ile pewna r ó w n o w a g a r o z m i a r o w a p o m i ę d z y f a z a m i. Toteż fazy te odpowiadają sobie mniej więcej pod względem rozmiarów.

Struktura części środkowej Impromptu Chopina i Schuberta, z uwagi na nowy typ melodyki o charakterze śpiewnym, wskazuje niewątpliwie na stylistyczną zbieżność tych form. Gdy jednak wkroczymy w szczegóły budowy tej części Impromptus obydwóch kompozytorów, z łatwością zauważymy pewne różnice. U Chopina linia melodyczna jest szerzej rozbudowana, ma szerszy oddech, zakreśla większe łuki niż u Schuberta. Ale nie jest to jeszcze czymś najważniejszym. Ze stanowiska formy ważne jest natomiast nawiązanie u Schuberta do części początkowej, przez wykorzystanie w niektórych miejscach ruchu triolowego (por. Impromptu op. 90 nr 2, część środkowa, t. 21—28):

PRZYKŁAD XXIV



Z powyższego więc wynika, że Schubertowi zupełnie nie chodziło o kompletne przeciwstawienie, o pełny kontrast, lecz przeciwnie, o spoistość, jakkolwiek słabą, głównych współczynników formy. Nie można by przez to powiedzieć, że przeciwstawienie nie było tu środkiem konstrukcji. Skorzystał z niego kompozytor, ale jakość jego jest odmienna od przeciwstawienia chopinowskiego w Impromptu As-dur. W związku z tym przekonujemy się, że w zakresie jednego i tego samego środka konstrukcyjnego istnieją pewne odchylenia w jego jakości. Jest to ważne, ponieważ dotychczas ograniczano się zazwyczaj do ogólnego podania charakteru danego środka, nie wchodząc zupełnie w szczegóły jego jakości. A że sprawa ta nie ma znaczenia pobocznego, świadczy o tym forma całości utworu. U Chopina powrót części pierwszej był uwarunkowany jej właściwościami energetycznymi, tzn. tym, że w części tej dokonał się całkowity proces narastania napięć i ich spadku. U Schuberta natomiast zakończenie części pierwszej, chociaż pozornie wydawało by się, że prowadzi do odprężenia, w rzeczywistości jednak zachodzi tam zmiana raczej kolorystyczna, podczas gdy względy harmoniczne nie zapowiadają całkowitego odprężenia. Najlepszym dowodem jest utrzymywanie się trybu mollowego. I to właśnie usprawiedliwia strukturę kody, która wykorzystuje materiał z części środkowej, a w zakończeniu nawiązuje do figuracji części pierwszej. Zachodzi tutaj odwrotny porządek niż u Chopina. Nawiązywanie do części środkowej u Chopina jest bardzo słabo zaznaczone, tak że trudno je zauważyć, u Schuberta zaś stanowi podstawę konstrukcyjną kody. Widomym znakiem łączności melodycznej z częściami skrajnymi utworu jest u Chopina figuracja części skrajnych, która u Schuberta staje się czynnikiem potęgującym ruch. W odróżnieniu od Chopina kończy Schubert swój utwór inaczej, zwiększając efektywną siłę brzmienia *(ff)* i przyśpieszając tempo *(accelerando)*. Stąd nawiązanie do skrajnych części utworu potrzebne było dla zwiększenia ruchu. Chopin, wprowadzając elementy melodyczne z części drugiej, zmniejsza ruch w zakończeniu utworu, do czego dołącza się jeszcze zmniejszenie dynamiki i tempa. Nie pozostaje to bez wpływu na wyraz samego zakończenia, gdyż u Chopina występują przejawy dekompozycji, objawiającej się w stopniowym ograniczaniu zawartości melodyczno-harmonicznej, w materiale z części drugiej (por. przykład XVIII). Schubert zaś kończy bardziej stanowczo: potężnymi f o r z a t a m i.

IV

Około r. 1838 zaczyna się u Chopina najwspanialszy rozkwit jego twórczości. Okres ten, który trwa mniej więcej do roku 1845, dał muzyce polskiej tak wspaniałe dzieła, jak Preludia, Sonaty b-moll i h-moll, Ballady F-dur i As-dur, Scherzo cis-moll, Fantazję
b-moll i h-moll, Ballady F-dur i As-dur, Scherzo cis-moll, Fantazję
Chopina, mianowicie Fis-dur op. 36, napisane w r. 1839 i wydane w rok później (1840). We wspomnianych wyżej utworach nastąpiło przewartościowanie dotychczasowych zdobyczy muzyki wszechświatowej i wprowadziło ją na nowe drogi rozwoju. Oczywiście nie chodzi tu o stworzenie jakichś nowych form, lecz o szczegóły, które wpłynęły na sposób konstrukcji dzieł i tym samym na ich wyraz. Wymownym świadectwem tego jest właśnie Impromptu Fis-dur, które w ogóle różni się od pozostałych impromptus Chopina. Jeśli chodzi o sposób ujęcia całości, to raczej to właśnie Impromptu zasługuje na miano Fantaisie-Impromptu, a nie pierwsze jego Impromptu cis-moll. Dwa szczegóły odróżniają Impromptu Fis-dur od innych: mianowicie forma i sposób umiejscowienia figuracji. Impromptu Fis-dur nie posiada stereotypowej formy trzyczęściowej A—B—A, lecz stosuje formę pośrednią pomiędzy formą trzyczęściową a formą wariacyjną. Poza tym nie rozpoczyna się ono częścią figuracyjną, ale ustępem o melodyce śpiewnej z zastosowaniem w niektórych miejscach środków ornamentalnych. Odwrócenie się od formy trzyczęściowej nie jest oczywiście zjawiskiem zupełnie nowym. Jest ono tylko czymś szczególnym na gruncie impromptu Chopina. Już u Schuberta spotykamy impromptus, które formy trzyczęściowej — i to takiej o jakiej mówiliśmy poprzednio — nie stosują. Wystarczy tu wspomnieć chociażby Impromptu c-moll op. 90 nr 1 oraz Impromptu B-dur op. 142 nr 3, z których pierwsze jest swobodną formą wariacyjną, drugie zaś typową wariacją z oddzielnie zaznaczonymi odmianami. Utwory te mają jeszcze to wspólne z Chopinem, że rozpoczynają się częściami niefiguracyjnymi. Z uwagi na formę wariacyjną jest to zupełnie uzasadnione, ponieważ w wariacji figuracja występuje prawie z reguły dopiero przy opracowaniu tematu. Niewątpliwie szczegół ten wpłynął i na traktowanie formy w Impromptu Fis-dur Chopina, które, jak zaznaczono, posługuje się środkami wariacyjnymi. Ale jest jeszcze coś innego, co różni ten utwór Chopina od utworów Schuberta tego rodzaju, mianowicie sposób podania materiału tematycznego oraz jego jakość. Aby od razu wejść w sed-

no zagadnień i uchwycić to, co różni Chopina od Schuberta, zestawimy początkowe odcinki Impromptu Schuberta z Impromptu Fis-dur Chopina:

PRZYKŁAD XXV

Schubert: Impromptu c-moll, op. 90, nr 1, t. 1—17

PRZYKŁAD XXVI

Schubert: Impromptu B-dur, op. 142, nr 3, t. 1—8

PRZYKŁAD XXVII

Chopin: Impromptu Fis-dur, op. 36, t. 1—12



Materiał tematyczny Impromptu Schuberta opiera się na najbardziej typowej strukturze okresowej, wykorzystującej zasadę symetrycznego kształtowania. Są tam jasno rozgraniczone poszczególne współczynniki formy, tzn. poprzednik i następnik, nie wykazując żadnych melodycznych ani harmonicznych komplikacji. Materiał tematyczny występuje u Schuberta od razu. Nawet występujący na początku Impromptu c-moll dźwięk „g", będący rodzajem wstępu, nie zmienia w niczym postaci rzeczy, jeśli chodzi o stosunek do Impromptu Fis-dur Chopina. U naszego kompozytora materiał tematyczny nie występuje od samego początku utworu, będąc poprzedzonym ostinatowym wprowadzeniem, które następnie służy jako podkład do właściwego tematu utworu. Ale na tym jeszcze nie koniec.

To ostinato wykazuje samodzielną linię melodyczną o cechach archaicznych. Gdy rozpatrujemy melodię tego wstępu oddzielnie, nie wyczuwamy w niej działania charakterystycznego dla melodyki systemu dur-moll. Przeciwnie, zupełnie wyraźnie słyszymy tam wpływ tonacji kościelnych. Z uwagi na heksachordalną budowę tej linii melodycznej, dość trudno jest jednoznacznie ustalić rodzaj trybu modalnego. Może tu zatem zachodzić tryb dorycki lub eolski. Jestem skłonna przyjąć w tym wypadku tryb eolski, a to z tego powodu, że o właściwościach doryckich musi decydować to, co jest dla niej najtypowsze, a więc zwrot melodyczny, w którym byłby zawarty szósty stopień skali doryckiej, np.:

10

PRZYKŁAD XXVIII



Pozostawałaby więc druga możliwość, tzn. uznanie trybu eolskiego. Tymczasem wciągnięcie tej linii do współdziałania z czynnikiem harmonicznym zmienia sytuację z tego powodu, że punkty odniesieniowe, zwłaszcza na samym początku przebiegu i w jego zakończeniu, akcentują dźwięki „fis" i „cis" jako tonikę i dominantę górną. Wyłania się zatem trzecia możliwość, czyli odniesienie tej linii do trybu jońskiego, przy czym zakończenie jej przypadałoby na drugim stopniu skali. Ze względu na oddziaływanie czynnika harmonicznego interpretacja taka jest możliwa, jakkolwiek nie konieczna. Nie można bowiem zapominać, że jeśli dla interpretacji właściwości tonalnych wciągalibyśmy najrozmaitsze sposoby zakończeń, względnie możliwości tych zakończeń, otrzymalibyśmy taką wielość najrozmaitszych struktur, które pokrywałyby się ze sobą w różnych trybach. Dlatego też przyszłe badania etnograficzne muszą wreszcie ustalić kryteria, według których właściwości te będą poznawane. W każdym razie nie wystarczy na pewno ani sprowadzenie materiału do martwego szeregu dźwięków skali, ani też do ambitus melodii. Muszą tu być wreszcie pokazane najtypowsze zwroty dla poszczególnych trybów systemu modalnego. Takimi najbardziej typowymi zwrotami będą zwroty zakończeniowe, kadencyjne fraz i okresów, poza tym często powtarzający się tok melodyczny motywów i fraz wewnętrznych. Co do interesującego nas przypadku, to nie można pominąć jeszcze jednego szczegółu niezmiernie ważnego, jeśli chodzi o wykorzystanie linii melodycznej o właściwościach modalnych na podłożu harmoniki funkcyjnej. Otóż w takich wypadkach zdarza się bardzo często, że tonika funkcyjna bynajmniej nie musi pokrywać się z toniką modalną, wobec czego melodia taka spoczywa na innej płaszczyźnie odniesieniowej. Jest to możliwe dlatego, że czynnik harmoniczny, zwłaszcza funkcyjny, posiada zawsze dość siły, aby melodię taką odpowiednio do siebie przystosować. Używając określenia „przystosować" nie mam na myśli jakichś modyfikacji interwałowych melodii modalnych; harmonika funkcyjna posiada tak wiele środków, że nawet najbardziej zawikłane struktury melodyczne potrafi przy pomocy swych środków harmonicznie wyznaczyć, nie zmieniając zupełnie kształtu interwałowego linii. I tu

właśnie okazuje się, że element harmoniczny wykazuje bezwzględną przewagę, jeśli chodzi o właściwości tonalne utworu muzycznego.

Ale w ramach harmoniki funkcyjnej istnieją również możliwości takiego wyznaczenia harmonicznego, które zbytnio nie zacierałyby charakteru linii. Możliwości te odkrył dopiero Chopin i nie szybko znalazł następców. Tkwiły one właśnie w czysto brzmieniowych właściwościach harmoniki. Oto jednym z najbardziej prostych środków czysto brzmieniowych, a zarazem jednym z najtypowszych są ostinata, które sprawiają, że na ich podłożu wyznaczona modalnie melodia nie musi zatracać swych właściwości tonalnych. Tworzą one niejako tło, na którym melodia taka może się rozprzestrzeniać dość swobodnie. Z takim właśnie przypadkiem mamy do czynienia w Impromptu Fis-dur Chopina.

Przenikanie się elementów modalnych z elementami funkcyjnymi występuje już w odcinku ostinatowym. Przeciwstawione tam jest następstwo $+T \quad D^{+}$ zrealizowane przy pomocy dźwięków *fis-cis* < *eis-cis* linii melodycznej, w której zakończenie, oscylujące około dźwięku *gis* dowodzi jej charakteru modalnego. Na uwagę zasługują wynikające z połączenia tych elementów dysonujące współbrzmienia nony i septymy małej. I te współbrzmienia, chociaż są traktowane według praw harmoniki funkcyjnej, posiadają również właściwości czysto brzmieniowe, dzięki czemu charakter modalny uwidacznia się tam dobrze. Do tego dołącza się jeszcze wystąpienie paraleli toniki w formule zakończeniowej ostinatowego odcinka. Otóż na podłożu jego rozwija się właściwy temat Impromptu, który również nie posiada zupełnie jasnej tonacyjnie budowy. Z uwagi na ambitus melodii można by tu raczej mówić o właściwościach miksolidyjskich. Ze stanowiska harmoniki funkcyjnej temat ten rozpoczyna się i kończy na D^{+} — oczywiście jeśli rozpatrujemy ją niezależnie od podkładu harmonicznego. Ciekawa jest nadto strona formalna, bowiem podłoże ostinatowe, wykazujące jednoczęściowość objętą w ramach rozszerzonego sześciotaktu: 6 (+ 1), jest skumulowane z rozszerzonym zdaniem czterotaktowym do przestrzeni sześciotaktowej. Na skutek tego rozszerzenia powstaje pewnego rodzaju dwufazowość, z czego czterotakt (rozszerzony) tworzy pierwszą fazę, zaś powtórzenie końcowego motywu — fazę drugą. W związku z tym powstaje rzeczywiste wydłużenie, a więc to zjawisko formalne, które określa się jako nieprawidłową strukturę w zakresie form okresowych.

Skoro mowa o formie okresowej, nasuwa się pytanie, jaki jest stosunek struktury Impromptu Fis-dur do tej formy. Na podstawie opisanych szczegółów należało by sądzić, że stosunek ten jest raczej bardzo luźny. Modalizm nie sprzyja okresowości, przeciwnie, odpowiada mu raczej technika polifoniczna. I właśnie w związku z tym możemy zrozumieć, dlaczego doszło tam do połączenia ze sobą zasadniczo dwóch samodzielnych, chociaż nie bardzo rozwiniętych linii Ale to nie oznacza jeszcze, aby nie było tam już żadnego śladu okresowości. Gdy przyjmiemy, że charakterystyczną cechą budowy okresowej jest napięcie, które wywołują różnice w nastawieniu energetycznym poprzednika i następnika, czyli mówiąc konkretnie kontrast zastosowanych środków, to w naszym przypadku możemy dopatrzyć się tych przejawów. Dalszy tok Impromptu (t. 13—19) wskazuje, że pierwotnie rzucona myśl przeszła w stadium dalszego rozwoju:

PRZYKŁAD XXIX (t. 13—18)



Dowodzi tego nawiązanie do początku tematu, a nawet do dalszego jego przebiegu, jak to widzimy z zestawienia następujących odcinków:

PRZYKŁAD XXX



Do tego dołącza się jeszcze pochód ostinatowy, jakkolwiek oparty na innych postępach niż poprzednio. A jednak to pokrewieństwo

wcale nie przyczynia się do zaakcentowania nastawienia stabilizacyjnego w przebiegu, będąc świadectwem rzeczywistego kontrastu. Kontrast ten przejawia się w najrozmaitszy sposób, a więc w melodyce, która zaczyna operować krótkimi oddechami, w harmonice, gdzie na skutek postępów chromatycznych otrzymujemy odniesienie drugiego stopnia do trójdźwięku prowadzonego toniki oraz w formie, podkreślającej partykulację przebiegu. W wyniku tego zmienia się wyraz tego odcinka, który ożywia się znacznie i stanowi jakby kontrast do poprzedniego odcinka, posiadającego charakter zbliżony do chorału. I w tym wypadku zachodzą ciekawe zaburzenia formalne, o ile formę rozpatrujemy ze stanowiska budowy okresowej. Porównując niniejszy odcinek z odcinkiem poprzednim, z jednej strony możemy stwierdzić skrócenie (t. 13—15), z drugiej zaś wydłużenie spowodowane powtarzaniem tego samego motywu (t. 15—19). Zachodzi tu nawet zjawisko potęgowania wydłużenia dokonanego przy pomocy zabiegów ornamentalnych.

Ponieważ wszystkie te szczegóły dowodzą zmiany energetycznego nastawienia i są źródłem istotnego napięcia, przeto nic nie stoi na przeszkodzie, żebyśmy odcinek od t. 13 uznali za rodzaj następnika. Rzecz jasna, mimo wszystko będzie to struktura niezupełnie prawidłowa, gdyż rozkład napięć jest nieco odmienny niż w prawidłowej srtukturze okresowej. Dalszy tok Impromptu opiera się na powtórzeniu dotychczasowego materiału z pewnymi zmianami. Zmiany te są natury melodycznej w odcinku spełniającym rolę poprzednika. Bardziej zaś istotne występują w następniku, gdzie obok skrócenia przestrzeni zachodzi jeszcze zmiana harmoniki w kierunku podkreślenia dominanty dolnej (do której wprowadził kompozytor odniesienia drugiego stopnia) oraz zaakcentowania tonacji zasadniczej.

PRZYKŁAD XXXI





Opisane powyżej szczegóły odnoszą się do pierwszej części Impromptu, która, jak widzimy, obejmie rodzaj ostinatowego przejścia oraz dwukrotne wystąpienie części obejmujących współczynniki formy okresowej. Na podstawie tego ogólnego spostrzeżenia można by przypuszczać, że mamy tu do czynienia ze strukturą dość prostą. Jednak już nasze dotychczasowe rozpatrywania wykazały, że bynajmniej tak nie jest. Pomijając względy tonalne, już sama budowa formalna jest dość złożona, w której do szczególnego znaczenia dochodzą takie środki konstrukcyjne, jak rozszerzenie i skrócenie. Obecnie zachodzi pytanie czy dalszy odcinek (t. 30—38) należy włączyć jeszcze do części pierwszej Impromptu, czy też uznać go za coś innego. Jeśliby chodziło o rytmikę tego odcinka oraz o jego fakturę akordową, to bezwzględnie występują tu bardzo znaczne różnice. Jednakże niektóre szczegóły melodyczne, jak i strona harmoniczna, wskazują wyraźnie na pokrewieństwo z odcinkami poprzednimi:

PRZYKŁAD XXXII (t. 30—38)



Wprawdzie Leichtentritt[20]) przywiązuje dość wielką wagę do pokrewieństwa melodycznego, jednakże trudno przypuścić, aby obecność i pokrywanie się motywów zaważyło w stanowczy sposób na charakterze całości tego nowego odcinka. Należy jednak uznać rolę, jaką spełnia dla charakteru przebiegu jego całość. Otóż sam jeden motyw, izolowany od dalszego przebiegu, może się nam wydawać bliźniaczo podobny do jakiegoś drugiego motywu i w rzeczywistości takie pokrewieństwo może zachodzić, ale jego koordynacja z całością przebiegu może być tego rodzaju, że nie odczuwamy tego pokrewieństwa. Nie można zaprzeczyć Leichtentrittowi, że istnieje tu pokrewieństwo motywiczne, lecz nie oznacza to jeszcze, że przez to została podkreślona spoistość w charakterze poszczególnych odcinków. Gdy zaś przypomnimy sobie początkową uwagę o wariacyjnym charakterze Impromptu Fis-dur, zrozumiemy, że czymś istotnym bynajmniej nie jest pokrewieństwo w charakterze poszczególnych odcinków w utworze, lecz przeciwnie, ich kontrast, co jest cechą form wariacyjnych. Taki wypadek zachodzi właśnie w naszym utworze, gdzie podkreślanie kontrastu w oparciu o wspólny materiał motywiczny stało się niejako zasadą. Mimo to należało by jeszcze wyjaśnić, dlaczego w tym ostatnim odcinku części pierwszej Impromptu kompozytor stosuje budowę akordową i jasno podkreśla właściwości tonacyjne utworu, tzn. tonację Fis-dur. To podkreślenie siły koordynacyjnej czynnika harmonicznego ma niewątpliwie głębszy sens. Zadaniem jego jest zamknięcie pierwszej części w zwarte ramy tonalne, tak jak to widzimy w zakończeniu utworów opartych na harmonice systemu dur-moll. Dążenie w tym kierunku jest tu zupełnie świadome, bowiem kompozytor stara się o osiągnięcie i stabilizację zupełnie wyraźnie, w rezultacie czego odcinek ten wykazuje prostą budowę okresową z zakończeniem poprzednika na D^{+}, następnika zaś na T^{-} przy powtórzeniu tego samego materiału ze zmianą tylko rejestru. Postaci rzeczy nie zmienia zupełnie rozszerzenie następnika do pięciotaktu w sposób sztuczny przez dodanie motywu opartego na rytmie zrywanym. Ale poszczególne części formy nie rozwijają się niezależnie od siebie. Toteż chcąc wejść głębiej w przyczyny takiej, a nie innej struk-

---

20) Op. cit., str. 186—187

tury i tym samym wyrazu interesującego nas odcinka, nie możemy ominąć tego, co następuje po nim, a więc części następnej. Wykorzystanie motywu z rytmem zrywanym nabiera specjalnego znaczenia, jeżeli uświadomimy sobie, że rytm ten jest podstawą tektoniczną części następnej, że stosuje go kompozytor zarówno w linii melodycznej jak i w akompaniamencie. Dlatego też końcowy odcinek części pierwszej łączy się integralnie z częścią drugą.

Druga część Impromptu Fis-dur jest właśnie tym czynnikiem formalnym, który zbliża utwór do formy trzyczęściowej. Część ta spełnia rolę ustępu centralnego, podobnie jak w poprzednich impromptus części niefiguracyjne o szeroko rozbudowanej kantylenie. I w tym wypadku nie można by powiedzieć, aby druga część Impromptu Fis-dur nie posiadała kantyleny o szerzej rozpiętych łukach melodycznych. Mimo to różni się ona w sposób zasadniczy od poznanych dotychczas współczynników formy impromptu Chopina. W poprzednich impromptus części środkowe posiadały charakter liryczny, w tym zaś wypadku część ta otrzymuje charakter heroiczny, marszowy, fanfarowy:

PRZYKŁAD XXXIII (t. 39—42)

(riten.)

(a tempo)

pp

sostenuto

Dynamika święci tu swoje triumfy, dążąc do wielkiego spotęgowania siły (ff), z czym w wielkim stopniu współdziała faktura fortepianowa, tzn. zdwojenia oktawowe:

PRZYKŁAD XXXIV (t. 47—50)



Heroiczny charakter podkreśla również harmonika. Nie chodzi tu bynajmniej o jakieś skomplikowane środki harmoniczne, gdyż takich w tym miejscu nie ma, lecz o samo zjawisko modulacji, tj. o nagłe przejście z Fis-dur do D-dur, tonacji będącej zasadniczą dla części drugiej utworu. Ta zwodnicza kadencja, która w tonacji Fis-dur posiada znaczenie funkcyjne

$$D_1^{+}\ {}_{\circ}T$$

powoduje automatycznie rozjaśnienie barwy przywodzącej na myśl dźwięk dętych instrumentów blaszanych. Podniosły charakter części drugiej umie Chopin stworzyć nawet przy pomocy środków najprostszych, dowodem czego jest podkreślenie dominanty dolnej w dalszym jej przebiegu. Ten marszowy charakter znajduje swój wyraz ponadto w środkach formalnych, mianowicie w ścisłym przestrzeganiu następstwa zdań czterotaktowych, tak że budowa okresowa występuje tu w postaci zupełnie normalnej. Całość części drugiej składa się zatem z dwóch okresów ośmiotaktowych, z czego w drugim ulega rozszerzeniu następnik o cztery takty.

Gdyby Impromptu Fis-dur było stereotypową formą trzyczęściową, typu A—B—A, to w konsekwencji po części środkowej powinnaby nastąpić część pierwsza z tonacją zasadniczą utworu. Tymczasem dzieje się tu rzecz zgoła nieoczekiwana. Oto zamiast powrotu do tonacji Fis-dur, kompozytor zmierza do F-dur, przeprowadzając zupełnie ściśle proces modulacyjny:

PRZYKŁAD XXXV (t. 58—61)



Ciekawy jest ten proces. W wypadku normalnej modulacji klasycznej przejście z dominanty dolnej w tonacji D-dur do F-dur dokonywałoby się prostą drogą przez wprowadzenie dominanty górnej drugiego stopnia w F-dur:

PRZYKŁAD XXXVI



Czynnikiem decydującym byłby zazwyczaj krok chromatyczny, który obniżałby tercję wyznacznika dominanty dolnej, przy czym równocześnie następowałaby zmiana następstwa akordowego. Tymczasem między dominantą dolną w D-dur a dominantą górną w F-dur wprowadza Chopin szereg następstw, które należą już do środków późno-romantycznych.

Z następstw tych wynika, że na podłożu tercji dominanty górnej drugiego stopnia w F-dur występuje czterodźwięk paralelny odpowiadającej jej mollowej dominanty dolnej, który uzasadnia dalsze następstwo, mianowicie wprowadzenie dźwięku „*des*", będącego w rzeczywistości tercją mollowego wyznacznika dominanty dolnej w F-dur. W toku tej modulacji nastąpiła więc transformacja wyznacznika dominanty górnej drugiego stopnia w mollową dominantę dolną z sekstą zamiast kwinty, z równoczesnym podwyższeniem jej dźwięku zasadniczego. Cały ten przebieg modulacyjny nie jest zwykłą tylko zabawką konstrukcyjną. Nie jest on również jedyną drogą dla osiągnięcia tonacji F-dur. Chodzi tu przede wszystkim o to, aby tonacji tej nadać odpowiednie o ś w i e t l e n i e, które harmonizowałoby z dynamiką dalszego przebiegu, mianowicie jego pianissimem [21]).

---

[21]) Bronarski jest zdania, że „słynna modulacja do repryzy w Impromptu 2 polega na zmianie $S^{6<}_{1<}$ w D-dur na takiż akord w F-dur" (op. cit., str. 280).

Gdyby Chopinowi chodziło tylko o modyfikację formy A—B—A, to napewno w dalszym przebiegu utworu, nie byłby wprowadzał zmiany tonacji. Rzecz w tym, że Chopin nie przeznaczył dla Impromptu Fis-dur formy repryzowej, tzn. formy, która w końcowym swoim stadium nawiązuje zarówno do tematyki początku utworu jak i do jego tonacji. W Impromptu Fis-dur Chopin świadomie stosuje technikę wariacyjną, wprowadzając ją stopniowo właśnie w dalszym toku utworu. Świadome stosowanie techniki wariacyjnej uzasadnia wprowadzenie odmiennej tonacji, tj. F-dur. O czynniku wariacyjnym świadczy figuracja oparta na ruchu triolowym, stanowiącym towarzyszenie do linii tematycznej. Ponieważ uwzględnione jest również podłoże ostinatowe, przeto zostało ono wciągnięte w tok figuracji.

PRZYKŁAD XXXVII (t. 61—66)



Jest to typowa figuracja chopinowska, w której nie mamy do czynienia tylko z rozłożonymi akordami, ale która zawiera w sobie elementy ruchu melodycznego. I w tym wypadku określenie „polimelodyka“ ma niewątpliwe uzasadnienie, bowiem wyodrębniają się tutaj dwie linie melodyczne, jedna jasno zarysowana, będąca tematem zasadniczym, druga zaś wprzęgnięta w tok figuracji. W większym jeszcze stopniu przejawia się czynnik figuracyjny w dalszym toku utworu. Zapowiedzią tego są drobne zmiany w odcinku odpowiadającym następnikowi tematycznego poprzednika.

PRZYKŁAD XXXVIII (t. 67—72)



Czymś jednak najbardziej charakterystycznym jest powrót do tonacji zasadniczej w drugim okresie rozprzestrzenienia się tematu, kiedy doznaje on już większych zmian melodycznych.

PRZYKŁAD XXXIX (t. 73—78)



W przypadku tym zmiany te są jeszcze bardziej istotne, chociażby z tego powodu, że dołącza się tu figuracja i to nie tylko, jak pierwotnie, w ręce lewej, ale już w obydwóch rękach. Poza tym pierwotna jedność tonacyjna została przełamana. W pierwszej części utworu, jak wiemy, obydwa okresy utrzymane były w tej samej tonacji, obecnie natomiast znalazły się w dwóch różnych tonacjach, oddalonych od siebie o pół tonu (F-dur — Fis-dur). Jest rzeczą znamienną, że to przejście z jednej tonacji do drugiej bynajmniej nie zostało przygotowane jakimś dłuższym procesem modulacyjnym.

Mimo to nie można by powiedzieć, żeby w tym wypadku zachodziło proste zestawienie obok sobie dwóch różnych tonacji. Akord *d* + *fis* + *a* + *c* spełnia tu rolę akordu modulującego jako środek enharmoniczny. W tonacji F-dur interpretujemy go jako *d* + *fis* + *a* + *his*, co oznacza w pierwotnym znaczeniu czterodźwięk prowadzący toniki mollowej, tzn. taki wyznacznik, gdzie zamiast trójdźwiękowej jego formy, występuje forma czterodźwiękowa, powstała na skutek wprowadzenia górnej i dolnej prowadzącej do kwinty trójdźwięku. Określenie „czterodźwięk prowadzący toniki" nie bardzo tu jest na miejscu. Nikt przecież nie może wyczuć, że akord ten ma być właśnie wyznacznikiem funkcji toniki, chociażby najbardziej zmodyfikowanej. Teoria muzyki zna jednak jeszcze jedną możliwą interpretację tego akordu, mianowicie jako alterowanego wyznacznika dominanty dolnej[22]). Ale i w tym wypadku niewiele możemy wytłumaczyć, gdyby chodziło nam o wynalezienie takiego akordu, który zupełnie dobrze odczuwalibyśmy w tonacji Fis-dur jako jej właściwy. Rzecz w tym, że takiego akordu nie znajdziemy, bowiem samo połączenie harmoniczne, tzn. przejście z akordu *d* + *fis* + *a* + *c* na *Cis* jest pewnego rodzaju nieoczekiwaną niespodzianką. I właśnie to nieoczekiwane następstwo jest najwłaściwszą cechą połączenia, będącego przejawem modulacji enharmonicznej. Z uwagi na ortografię i logikę harmoniczną, ale pojmowaną czysto papierowo, stosuje się przemianowywanie odpowiednich dźwięków. Zabieg ten jednak bynajmniej nie pomaga do zrozumienia całego połączenia, gdyż rozwiązywanie domniemanych dźwięków prowadzących odbywa się tu przeważnie w sposób sztuczny. Tak wygląda sprawa przy najbardziej charakterystycznych modulacjach enharmonicznych — i to jest najistotniejszą ich cechą, do tego stopnia, że modulacji, które nie są niespodziankami w znaczeniu brzmieniowo-ruchowym, lecz tworzą łagodne przejścia, nie można nazwać właściwymi modulacjami enharmonicznymi. Szczegół ten jest ważny, jeśli chodzi o scharakteryzowanie modulacji w naszym przypadku. Nie można zaprzeczyć, że stopień wrażenia, jakie wywołuje ta niespodzianka, jest mniejszy niż dzieje się to zazwyczaj. Toteż modulacja ta ma charakter raczej łagodny. Nie trudno zorientować się, jaka jest przyczyna tego zjawiska, skoro się weźmie pod uwagę, że poprzedzające je następstwa harmoniczne, wykorzystujące odniesienia dominantowe do trójdźwięku prowa-

---

22) W tym znaczeniu interpretuje go Bronarski (l. c.).

dzącego toniki *(a + c + f)* łagodzą w pewnym sensie to przejście z tego powodu, że akord *d + fis + a + c* jest wyznacznikiem funkcji dolno-dominantowej.

Jak widzimy, Chopin wykorzystuje modulację w Impromptu Fis-dur w trzech różnych miejscach. W pierwszych dwóch wypadkach modulacja stosowana jest jako środek dystynkcyjny pomiędzy poszczególnymi częściami utworu, w trzecim zaś wypadku pojawia się ona wewnątrz tej samej części. Pozornie nie zgadzało by się to z poprzednim naszym poglądem, że zjawisko modulacji łączy się nierozerwalnie z przejawami formalnymi. Tymczasem problemów modulacji, jak w ogóle wszelkich innych przejawów na gruncie formy, nie można traktować schematycznie. Trudno było by zaprzeczyć, że najczęściej modulacja występuje równolegle ze zmianą struktury lub materiału tematycznego. Istnieją jednak przypadki, w których takie kryteria nie mogą mieć miejsca. Odnosi się to przede wszystkim do form wariacyjnych oraz do tych części formy, które, wykorzystując pracę tematyczną, są przetworzeniami pierwotnego tematu. Naturalnie i w tych wypadkach działa czynnik formalny, ale ujęty nieco inaczej niż w strukturach prostych. Wiemy, że istnieją formy, gdzie tego rodzaju czynności są czymś istotnym dla ich budowy. Toteż i w rozpatrywanej części Impromptu modulacja, jakkolwiek nie występuje ze zmianą materiału tematycznego, mimo to spełnia ważną funkcję tektoniczną, staje się po prostu środkiem wariacyjnym, nadając dwa nowe oświetlenia pierwotnemu materiałowi tematycznemu. Jedno, gdy temat pojawia się w tonacji F-dur, drugie gdy do niej powraca. Zjawisko to jest źródłem urozmaicenia, jest odmianą tego, co było poprzednio, a więc należy do atrybutów techniki wariacyjnej. Ze stanowiska formy, modulacja ta ma jeszcze inne znaczenie. Stanowi ona niejako przejście do końcowego stadium rozwoju formy utworu, tj. do jego części końcowej. Przygotowanie takie nabiera w naszym wypadku szczególnego znaczenia. Oto część końcowa utworu, oparta na szybkiej figuracji melodycznej, stanowi znaczny kontrast do części poprzednich. Dlatego też przygotowanie tonacji zasadniczej łagodzi do pewnego stopnia ten kontrast.

Powyższe spostrzeżenia nie wyczerpują jednak wszystkiego, co dotyczy trzeciej części Impromptu Fis-dur. Ponieważ czynnik wariacyjny dochodzi tu do szczególnego znaczenia, należało by więc wspomnieć, jakim przeobrażeniom ulega linia melodyczna tematu. W tym celu przeciwstawimy drugi okres pierwszej części jego odmianie wariacyjnej:

PRZYKŁAD XL



Przede wszystkim skonstatować musimy zmiany natury melicznej i rytmicznej. Zmiany pierwszego rodzaju idą przeważnie w kierunku kolorowania dźwięków głównych melodii przy pomocy drobnych wartości rytmicznych, aczkolwiek nie brak również dowodów, że kompozytor stosuje czynność odwrotną, tzn. uproszczenie pierwotnego rysunku, jak to np. można zauważyć w pierwszym takcie przykładu, gdzie skasowany został obiegnik, a nuty ornamentalne *fisis* i *gis* stały się właściwymi członami melodii. Gdy porównamy to z pierwotną postacią linii tematycznej, nie trudno zauważyć, że nastąpił tu jedynie powrót do ujęcia początkowego. Zmiany rytmiczne odnoszą się do pomniejszenia wartości rytmicznych i do przedstawienia ich w innym stosunku czasowym. Ponadto nie brak jeszcze wstawek, które bynajmniej nie są czymś dowolnym, ale, jak dowodzą takty czwarty i piąty przykładu, zmodyfikowane ujęcie rytmiczne posłużyło kompozytorowi za wzór motywiczny do uzyskania możliwości dalszego prowadzenia linii melodycznej w ten sposób, aby nie traciła kontaktu z zakończeniem danego odcinka melodycznego.

Ale nie tylko ten szczegół jest świadectwem, że kompozytor nie postępuje w tym wypadku dowolnie. Oto w t. 5 nawiązuje równocześnie do początku linii tematycznej, dzięki czemu jest jeszcze bardziej podkreślona spoistość przebiegu. Takie nawiązywanie do zmodyfikowanych części tematu nie jest niczym szczególnym

w utworach wariacyjnych, przeciwnie, występuje dość często; niekiedy modyfikacje takie stają się nawet podstawą dla stworzenia samodzielnych odmian wariacyjnych, które jako całość daleko już odbiegają od pierwowzoru. W Impromptu Fis-dur Chopina nie brak również i na to dowodów, jak to wynika z ostatnich trzech taktów przykładu, gdzie stale powtarza się jeden i ten sam dźwięk *(cis)*. To oddalenie się od tematu nie jest jednak nieuzasadnione. Występuje ono w końcowych taktach części trzeciej i ma za zadanie zadokumentować z jednej strony niejako chwilowe zużycie się materiału tematycznego, z drugiej zaś podkreślenie działania czynnika stabilizacyjnego, który by jako formuła melodyczna, oparta na powtórzeniu, był namiastką końcowej pseudo toniki. O harmonicznym znaczeniu tego zakończenia części świadczy również uproszczenie następstw harmonicznych, które w porównaniu z częścią pierwszą stosują środki, pozostające względem toniki w bliższym stosunku odniesienia niż poprzednio.

Ostatnia część Impromptu Fis-dur rozwija się pod znakiem znacznego ożywienia ruchu. Figuracja z ruchu triol ósemkowych przechodzi tam w ruch trzydziestodwójkowy. W następstwie tego zmienia się charakter ostatniej części Impromptu, stając się lekkim, zwiewnym i perlistym. Figuracja przenika linię melodyczną przeznaczoną dla prawej ręki, przezwyciężając właściwy materiał tematyczny. Wprawdzie Leichtentritt [23]) usiłuje odnaleźć główne dźwięki melodii w linii figurowanej, jednakże takie podejście jest mało przekonywające. Zachodzący tam tok figuracji, oparty w zasadzie na pochodzie gamowym w górę i w dół, dopuszcza wprawdzie takie spekulatywne dociekanie, ale w odczuwaniu tego gamowego pochodu jesteśmy raczej skłonni wyczuć tylko trzy punkty główne, mianowicie: wyjściowy, kulminacyjny i opadający. Odnalezienie natomiast dźwięków, jakkolwiek nie jest trudne, to jednak z powodu ich wartości rytmicznych (trzydziestodwójki) nie są one w stanie skoncentrować uwagi słuchacza. Gdyby chodziło o styczność, jaką posiada lilnia tematu z linią figuracji, to w tym wypadku należało by wskazać tylko na paraboliczny jej kształt, a więc na wzniesienie się do pewnego punktu oraz opadanie do punktu wyjściowego. Ale szczegół ten nie jest jeszcze wystarczającym dowodem pokrewieństwa tematycznego, chociażby z tego prostego powodu, że w temacie proces parabolicznego rozwoju lnii odbywa się na prze-

---

[23]) op. cit., str. 190.

strzeni 4 taktów, tu zaś dokonuje się w obrębie jednego taktu. A jednak nie można wykluczyć pokrewieństwa pomiędzy linią tematyczną Impromptu, a jego ostatnią częścią. O tym pokrewieństwie decyduje materiał przeznaczony dla lewej ręki, który jest modyfikacją podłoża ostinatowego tematu.

PRZYKŁAD XLI (t. 82—84)



Oczywiście nie może tu być mowy o jakiejś identyczności. Ale to nie jest najważniejsze, przeciwnie, zachodząca różnorodność, dowodząca modyfikacji pierwotnego materiału, świadczy o działaniu czynnika wariacyjnego, który odgrywa tak wybitną rolę w omawianym utworze, stając się czynnikiem formotwórczym. W trzecim takcie ostatniej części Impromptu można nawet dopatrywać się (w lewej ręce) początkowych motywów linii tematycznej, w dalszym jednak przebiegu znika i to świadectwo nawiązania do pierwotnego materiału. Linia figuracyjna, w której Leichtentritt odnajduje elementy tematyczne, posiada dla nas raczej charakter towarzyszenia, opartego na jednej formule figuracyjnej, mianowicie na wspomnianym już gamowym wznoszeniu się i opadaniu. A gdy obecnie przyjrzymy się bliżej stronie formalnej interesującej nas części, zauwa-

11

żymy, że, podobnie jak pierwsza część utworu, wykazuje ona rozczłonkowanie na odcinki sześciotaktowe, z czego ostatni ulega rozszerzeniu. A gdy do tego dodamy, że pierwsze dwa odcinki sześciotaktowe, a więc mniej więcej dwie trzecie części, są oparte na pochodzie gamowym, wówczas przekonamy się, jak wielką rolę odgrywa wspomniany rodzaj figuracji. Oprócz innych form figuracji wymienić jeszcze należy figurację akordowo-melodyczną, gdzie czynnik melodyczny zostaje spotęgowany przez nuty nieakordowe, zwłaszcza boczne. I w tym wypadku nie brak nawiązań do ostinatowego podłoża Impromptu. Nawet samo zakończenie części figuracyjnej nie jest pozbawione owych czteroczłonowych motywów, które tym razem oparte są na postępach chromatycznych.

Spotęgowanie ruchu w końcowej części utworu nie jest podyktowane wyłącznie fantazją kompozytora, ale posiada głębszy sens formalny. Zadaniem jego jest przyspieszenie, jakie zazwyczaj spotyka się w ostatnich częściach utworów szerzej rozbudowanych, jak np. w formach cyklicznych lub wariacyjnych. Również rozluźnienie materiału tematycznego jest w takich wypadkach dość częstym zjawiskiem. Po prostu mamy tu do czynienia jakby z finałem w miniaturze. Biorąc te wszystkie szczegóły pod uwagę, stwierdzamy, że Impromptu Fis-dur Chopina, mimo pozornie swobodnej, jakby fantazyjnej struktury, wykazuje budowę nadzwyczaj logiczną, odpowiadającą ukształtowaniom szeroko rozbudowanym. Różnica polega tylko na rozmiarach części, które u Chopina zostały znacznie zredukowane. Wobec tego, że w ostatniej części wyczuwamy zupełnie dobrze zbliżające się zakończenie utworu i że istotnie część ta może być z powodzeniem uważana za właściwą część finałową Impromptu, przeto powtórzenie w samym zakończeniu utworu części akordowej posiada charakter kodalny. Nie jest to jednakże koda dowolna, którąby była tylko zwykłą pozą, ale ma ona za zadanie utwierdzić zakończenie zarówno pod względem wyrazu jak i tematyki. Koda taka jest właśnie tą silną ramą, która w stanowczy sposób zamyka utwór.

Podczas gdy Impromptu As-dur Chopina wykazywało pewne pokrewieństwo, aczkolwiek luźne, z Impromptu Es-dur Schuberta, to Impromptu Fis-dur jeszcze dalej odchyla się od stosowanych przez Schuberta układów formalnych w tego rodzaju utworach. Jest ono czymś zgoła niespotykanym u poprzedników Chopina. Wprawdzie Schubert, jak już zaznaczyliśmy, posługiwał się formą wariacyjną w swoich impromptus, to jednak w tym wypadku zasadę wa-

riacji przeprowadzał zupełnie konsekwentnie, do tego stopnia, że np. w swym Impromptu B-dur stosuje zupełnie normalny temat z wariacjami, co później zostało wykorzystane przez Schumanna w jego Impromptu op. 5, będącym wariacjami na temat z *Romance varié* (op. 3) Klary Wieck.

Chopin natomiast łączy w sposób pomysłowy formę okresową z formą wariacyjną. Początkowa faza rozwoju utworu nie zdradza u niego typowej formy wariacyjnej. Przeciwnie, pierwsza część utworu dowodzi raczej zastosowania kunsztownej formy okresowej, gdzie kompozytor zrywa ze stereotypowym układem symetrycznym (4 + 4 lub 8 + 8) przełamując szranki zwykłej okresowości. Dopiero część środkowa Impromptu zmienia sytuację na korzyść stereotypowego układu okresowego. Ale ta właśnie część jest jednocześnie dowodem przenikania się prostej formy okresowej A—B—A z formą wariacyjną. Czynnik wariacyjny zaczyna działać dopiero w miejscu najbardziej niespodziewanym w formie okresowej, mianowicie przy powrocie części pierwszej. I tu właśnie przywraca Chopin znaczenie figuracji dla impromptu, gdyż figuracja wyznacza zarazem podstawę tektoniczną utworu.

W sumie, Impromptu Fis-dur jest formą, która z budowy okresowej przechodzi w formę wariacyjną. Wprawdzie Schubert stosuje również inną, swobodniejszą formę wariacyjną, gdzie nie ma rozgraniczenia pomiędzy poszczególnymi odmianami, gdzie forma wariacyjna jest jakby jednolitą bryłą, mimo to nawet budowa tego rodzaju niezupełnie pokrywa się z formą zastosowaną przez Chopina. Mam tu na myśli Impromptu c-moll op. 90, nr 1 Schuberta, będące właśnie taką swobodniejszą formą wariacyjną. Już sam materiał tematyczny w Impromptu Schuberta różni się od materiału Chopina. Przede wszystkim melodyka Schuberta wykazuje niewątpliwie wpływy melodyki wokalnej. Wyczuwa się tam, jakby Schubert był inspirowany przez jakiś tekst poetycki, którego nie podłożył. Poza tym melodyka Schuberta wykazuje najprostszą strukturę okresową typu symetrycznego, przenikając niemal cały utwór. Nawet te miejsca, w których dochodzi do znaczenia czynnik wariacyjny, a więc gdzie linia melodyczna ulega zmianom i rozbudowaniu, nie można zauważyć, aby rozwojem melodii kierowało nastawienie czysto instrumentalne, które tak silnie oddziaływuje w Im-

11*

promptu Chopina. Chopin, jak już niejednokrotnie podkreślaliśmy, stworzył formę mieszaną, pośrednią pomiędzy ukształtowaniem trzyczęściowym z repryzą a formą wariacyjną. Stąd wyodrębnia się u niego jakby część środkowa, która kontrastuje z częściami innymi. I w Impromptu c-moll Schuberta możemy również zauważyć pewne odcinki odbiegające melodycznie od tematyki utworu, ale odcinki te są z jednej strony zbyt małych rozmiarów, tak że nie mogą stanowić właściwego przeciwstawienia, jak to widzimy w Impromptu Fis-dur Chopina, z drugiej zaś strony posiadają charakter grupy epilogującej, sprawiając wrażenie jakby były rodzajem postludium w pieśni solowej. Oczywiście nie oznacza to, że Schubert nie stosuje formy trzyczęściowej. O tym przekonaliśmy się zresztą przy omawianiu jego Impromptu Es-dur w związku z rozpatrywaniem Impromptu As-dur Chopina. Dowodzą tego także inne impromptus, jak np. As-dur op. 90, nr 4 i As-dur op. 142, nr 2. Poza tym można dopatrywać się trzyczęściowości i w Impromptu G-dur (Ges-dur) Op. 90, nr 3 i Impromptu f-moll op. 142, nr 1, jakkolwiek utwory te, w szczególności zaś drugi z nich, nie dadzą się w zupełności podporządkować pod zwykłą formę okresową typu A—B—A. Nie znaczy to jednak, by impromptus Schuberta nie odznaczały się pomysłowością budowy formalnej. Podobnie jak Chopin, a może nawet w większym jeszcze od niego stopniu, nie poprzestaje na jednym układzie formalnym, ani nawet nie ogranicza impromptu do jakiegoś specyficznego, stale powtarzającego się typu, ale dąży do nadania swym impromptus jak największej różnorodności formalnej i wyrazowej.

V

Impromptu Ges-dur op. 51 jest ostatnim utworem Chopina tego rodzaju. Podobnie jak Impromptu Fis-dur, pochodzi ono z najwspanialszego okresu jego twórczości, zostało bowiem napisane w roku 1842[24]), wydane zaś w r. 1843.

Gdy utwór ten rozpatrujemy pobieżnie, to stwierdzamy, że trzyma się tam Chopin pierwotnej zasady kształtowania, posługując się trzyczęściową formą A—B—A. A więc jest to ten sam typ, który

24) Binental, op. cit. — tabela.

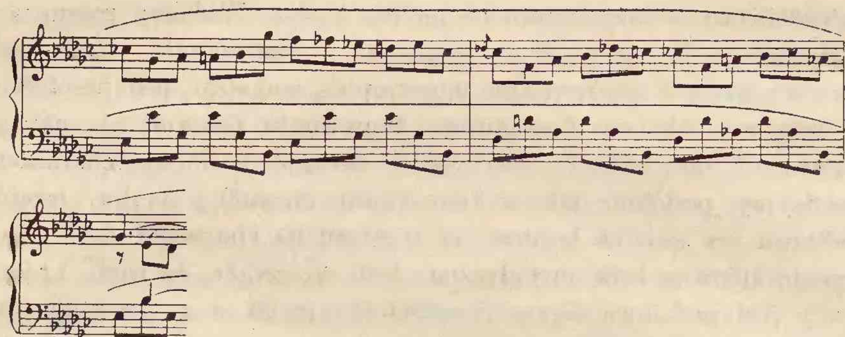
stwierdziliśmy w Impromptu cis-moll i As-dur. Widzimy zatem, że trzyczęściowa forma A—B—A przeważa w impromptus Chopina. Pokrewieństwo z poprzednimi impromptus widoczne jest nie tylko w ogólnym układzie formalnym Impromptu Ges-dur, ale nawet w pewnych szczegółach. Oto części skrajne posiadają charakter figuracyjny, podobnie jak w Impromptu cis-moll i As-dur, część środkowa zaś stanowi kontrast ze względu na charakter i szeroko rozpiętą śpiewną linię melodyczną. Jeśli się zważy, że ruch triolowy jest podstawą figuracji części skrajnych, a nawet staje się czynnikiem kształtującym towarzyszenie harmoniczne części środkowej, wówczas otrzymamy jeszcze jeden szczegół dotyczący pokrewieństwa Impromptu Ges-dur z impromptu As-dur. Wymienione powyżej szczegóły stanowią zatem punkty styczne z poprzednimi impromptus.

Mimo to należą one raczej do cech zewnętrznych budowy formalnej. Istotnie, mimo figuracji, ruchu triolowego, nie mówiąc już o tak bardzo ogólnej zasadzie kształtowania, jaką jest forma A—B—A, znajdujemy tam nieco odmienne podejście kompozytora do zagadnień konstrukcyjnych formy figuracyjnej. Dotyczy to zarówno mniejszych odcinków przebiegu formalnego jak i poszczególnych części formy. W odróżnieniu np. od Impromptu As-dur już sam początek utworu nastawiony jest na większą zwartość przebiegu melodycznego, przy jednocześnie szerzej rozpiętym łuku melodycznym.

PRZYKŁAD XLII (t. 1—6)

Op. 51

Vivace



Przykład ten wskazuje, że czymś istotnym w utworze jest figuracja, jej nieprzerwany ruch, który decyduje o kształtowaniu się linii melodycznej. Toteż kompozytor zaczyna utwór od figuracji, rezygnując początkowo nawet z towarzyszenia harmonicznego, które wchodzi dopiero po dwóch taktach, gdy już dobrze zostały zaakcentowane pewne zwroty melodyczne, stanowiące podstawę motywiczną sfigurowanej linii. Określenie „motyw" nie odpowiada w tym wypadku w zupełności temu zjawisku, które zazwyczaj określamy tą nazwą. Chodzi tu raczej o pewne charakterystyczne następstwa interwałowe w ruchu triolowym, które łatwo wyodrębniają się i zwracają na siebie uwagę. Takim następstwem interwałowym jest przede wszystkim druga triola w takcie pierwszym oraz kwarta w takcie drugim. Gdy obecnie dokładnie zbadamy tok linii melodycznej w taktach następnych, spostrzegamy, że wspomniane charakterystyczne triolowe motywy umiejscowiane są w różny sposób. Oto drugi motyw zestawiony jest w takcie trzecim bezpośrednio z motywem pierwszym, w rezultacie czego występuje jakby pewnego rodzaju przesunięcie w następstwie motywów. Prócz tego nie wszystkie takty wykazują zawartość wskazanych składników formalnych. Niekiedy występuje tylko jeden z nich, jak np. w takcie czwartym. Z uwagi na wyczuwalne pokrewieństwo w składnikach linii melodycznej, możemy nawet mówić o skomplikowanych przeobrażeniach motywów pierwotnych, dokonywanych przy pomocy zawiłych środków konstrukcji, jak np. odwrócenie. Oczywiście spostrzeżenie to może być uważane za subiektywne, bowiem trudno było by polemizować na temat tak zawiłych konstrukcji, jakimi są twory uzyskiwane przez równoczesne użycie bardzo złożonych środków technicznych i zmian wariacyjnych. Jakkolwiek bądź, linia melodyczna rozwija się w sposób naturalny, wykazując jakąś ukrytą jedność w przebiegu. Przypatrzmy się bliżej temu zjawisku.

Figuracja w Impromptu Ges-dur wskazuje w większym jeszcze stopniu niż w Impromptu As-dur na odmienny jej rodzaj, różniący się nie tylko od figuracji okresu barokowego, ale i od figuracji klasycznej. Zmianie strony konstrukcyjnej towarzyszy zmiana wyrazu, jako zupełnie naturalny rezultat traktowania środków figuracyjnych. Podczas gdy w figuracjach typu dawniejszego czynnikiem zasadniczym był ruch, zaś moment emocjonalny schodził niejednokrotnie na plan dalszy, to u Chopina sytuacja zmienia się na korzyść w y r a z u samej figuracji. Tu nawet drobne zwroty figuracyjne naładowane są wielką siłą emocjonalną. Niejednokrotnie nawet tak drobny szczegół techniczny, jakim jest np. przednutka, spełnia ważne zadanie, służąc do jasnego uwydatnienia czynników wyrazu. Wystarczy wskazać chociażby na takt czwarty, w którym właśnie ornamentalna przednutka przyczynia się do zaakcentowania wyrazistości motywiki w figuracji. Stąd to materiał motywiczny wspomnianego taktu da się ułożyć w dwie grupy, z których każda wypełnia po dwie triole. W dotychczasowym opisie wskazaliśmy na pewne szczegóły techniczne, dotyczące użycia kunsztownych środków, jak odwrócenie oraz wariacyjne zmiany interwałowe. Trudno było by jednak udowodnić, że Chopin zupełnie świadomie stosuje te środki. Raczej wszystko przemawia za spontanicznym wyładowaniem twórczej ekspansji, która nie waży szczegółowo, nie mierzy, a co najważniejsze — nie przewiduje już z góry zastosowania tego rodzaju środków. Za taką koncepcją przemawia właśnie użycie specjalnego drobnoustroju formalnego, który ma szczególną wartość wyrazową. W związku z tym mam na myśli wspomniane dwutriolowe zwroty, przyczyniające się do jednolitości motywicznej przebiegu melodycznego. Jak to wygląda w praktyce, wykaże następujące zestawienie:

PRZYKŁAD XLIII



Melodyka figuracyjna Chopina wykazuje ponadto jeszcze jedną bardzo ciekawą i zarazem ważną cechę. Oto jednostajny ruch rytmiczny nie utrzymuje się bez zmian w toku całego utworu, czy też jakiejś części, gdzie figuracja staje się wykładnikiem budowy, ale w pewnych miejscach zaczyna się wyodrębnianie, specjalne podkreślanie, indywidualizowanie pewnych dźwięków melodii. Skutkiem tej indywidualizacji są zmiany rytmiczne, prowadzące do powiększania wartości. Ze zjawiskiem tym spotykaliśmy się już w Impromptu As-dur. Tam jednakże wydłużanie wartości rytmicznych przypadało na słabe części taktu, tzn. na drugą i trzecią, w interesującym nas natomiast Impromptu Ges-dur wydłużanie wartości rytmicznych przypada stale na pierwszą część taktu, co daje wrażenie symetryczności, charakterystycznej dla budowy okresowej. Skoro mowa o budowie okresowej, to w tym wypadku i sam wyraz figuracji ma w sobie coś pokrewnego z wyrazem struktur okresowych. Widzimy to w następnym odcinku utworu, gdzie na przestrzeni 4 taktów pojawia się stale wydłużona wartość rytmiczna, czemu towarzyszy zwiększenie ładunku emocjonalnego samych zwrotów melodycznych.

PRZYKŁAD XLIV



A jednak to spotęgowanie wyrazu bynajmniej nie prowadzi do jakiegoś zasadniczego odwrócenia się od motywiki wątku melodycznego figuracji. Znajdujemy tam zarówno triolę mordentową jak i inną ważną strukturę triolową, której zasadniczą cechą jest następstwo sekundy na interwał większy. Figura mordentowa zyskuje tu z tego powodu na sile, ponieważ środkowy jej dźwięk jest ozdobiony przez przednutkę. Toteż i w tym miejscu nie można by nie przyznać racji Wójcik-Keuprulianowej, że nawet tak drobne ornamenty, jak pojedyncze przednutki, zyskują u Chopina ważne

znaczenie. Nie należy tego jednak odnosić do wszystkich ornamentów Chopina, bowiem w wielu wypadkach ornamenty takie mają znaczenie drugorzędne, a nawet podrzędne. Zmiana wyrazu w rozpatrywanym odcinku Impromptu nie pochodzi wyłącznie od stosowania drobnych środków ornamentalnych. Bezwzględnie wielki wpływ — i bodajże zasadniczy — wywiera tu faktura fortepianowa, tj. przejście z figuracji akordowej do zwartych akordów, zatrzymujących się na drugiej i czwartej części taktu. Dzięki temu przebieg formalny otrzymuje silne akcenty nie tylko dynamiczne, ale i wyrazowe.

Dotychczas opisaliśmy pierwszą fazę rozwoju pierwszej części Impromptu Ges-dur. Część ta obejmuje ponadto jeszcze dwie dalsze fazy, będące właściwym wykładnikiem działania czynnika ewolucyjnego. Podobnie jak w Impromptu As-dur, obie te fazy nawiązują na dłuższej przestrzeni do materiału początkowego. Zwłaszcza w fazie drugiej przejawia się to ze szczególną siłą. Określenie „nawiązanie" jest tu nieścisłe z tego powodu, że występuje tam powtórzenie materiału melodyczno - harmonicznego z pewnymi tylko zmianami. A więc mamy do czynienia z techniką wariacyjną, która jak wiadomo na podstawie opisu Impromptu Fis-dur, ma zastosowanie u Chopina w utworach tego rodzaju. Z powyższego więc wynika, że Impromptu Ges-dur jest rezultatem tych doświadczeń kompozytorskich Chopina, które uzyskał on z pracy poprzedniej w tym zakresie. Żeby przekonać się, na czym polega wariacja materiału początkowego, zacytujemy właśnie początek fazy drugiej:

PRZYKŁAD XLV (t. 11—14)



W związku z tą nową fazą zwraca Leichtentritt [25]) uwagę na trzygłosową strukturę, co niewątpliwie stanowi główną jej cechę. Rezultatem tej trzygłosowości jest pogłębienie samego brzmienia, spotęgowanie jego wolumenu. Dodał tu więc Chopin głos środkowy, wypełniający, mający również wpływ na kształtowanie się niektórych szczegółów interwałowych głosu górnego. Powstające w tym wypadku zmiany nie idą jednak zbyt daleko. Czymś charakterystycznym dla tej trzygłosowości jest przede wszystkim niemechaniczne traktowanie głosu wypełniającego. Wprawdzie głos ten posuwa się początkowo w równoległych tercjach i sekstach, następnie zaś przechodzi już w towarzyszenie czysto harmoniczne, które z figurowanym głosem najwyższym tworzy dysonansowe skojarzenia. Emancypacji dysonansu nie można uważać za coś przypadkowego, jakkolwiek pozornie sprawia to takie wrażenie. Chopinowi chodziło w rzeczywistości o spotęgowanie napięć przy pomocy zaostrzenia brzmień. Stąd też nic dziwnego, że właśnie te dysonansowe skojarzenia występują bliżej kadencji w tonacji zasadniczej.

Wprowadzenie czynnika wariacyjnego na początku nowej fazy jest niewątpliwie szczegółem ważnym i interesującym, aczkolwiek po zapoznaniu się z Impromptu Fis-dur nie przedstawia niczego nowego. Nie jest ono przede wszystkim czymś nowym dlatego, że, jak już niejednokrotnie była o tym mowa, czynnik wariacyjny działa również w impromptus Schuberta. Niemniej jednak kumulacja czynnika wariacyjnego z czynnikiem ewolucyjnym świadczy o nadzwyczaj trafnym połączeniu dwóch środków konstrukcyjnych, które leżą bardzo blisko siebie i wzajemnie się uzupełniają. Toteż nie trzeba chyba specjalnie podkreślać, że dzięki takiemu współdziałaniu forma zyskuje na zwartości, na logice swego rozprzestrzenienia się. Wariacja działa w tym wypadku jako siła początkowa, prowadząca do dalszych zmian. Stąd więc samo rozwijanie jest niczym innym, jak tylko przedłużeniem czynności wariacyjnych. Wszystko zależy od tego, jakim rodzajem wariacji operuje kompozytor, czy jest to wariacja obejmująca całokształt linii tematycznej, czy też tylko pewne jej drobne szczegóły. Jeśliby to był drugi wypadek, to wówczas pomiędzy wariacją a ewolucją nie można by było przeprowadzić dokładnej granicy. U Chopina taka ewentualność nie zachodzi. Tam rozgraniczenie nie napotyka na żadne trudności właśnie dlatego, że u Chopina zachodzi ten typ wariacji, w którym poddawany jest zmianom całokształt tematu. Jak stwier-

[25]) Op. cit., str. 192

dziliśmy, zmiany te nie idą zbyt daleko, a ograniczają się przede wszystkim do rozbudowania strony brzmieniowej pierwowzoru. Dopiero w części ewolucyjnej następuje swobodniejsze traktowanie materiału tematycznego.

Chcąc głębiej wejść w zagadnienie problemu należało by i w tym wypadku zapytać, jaki charakter posiada to rozwijanie. Na ogół w muzyce (aż do końca epoki romantycznej), spotykamy dwojakiego rodzaju rozwijanie: 1) oparte na snuciu motywicznym, 2) będące przejawem techniki przetworzeniowej. Z pierwszym rodzajem rozwijania spotkaliśmy się już w poprzednich impromptus, zwłaszcza w Impromptu As-dur. W Impromptu Ges-dur natomiast zachodzi typ drugi. Na to wskazują dwa szczegóły: 1) oblicze harmoniczne części, 2) sposób traktowania materiału motywiczno-tematycznego. Jeśli chodzi o harmonikę, to rzeczywiście odcinek ten cechuje zmienność następstw harmonicznych, podobnie jak to zachodzi w przetworzeniach:

PRZYKŁAD XLV (t. 19—25)

Dla podkreślenia miejsca, w którym zaczyna działać czynnik ewolucyjny, wprowadza Chopin nagły zwrot w kierunku paraleli dominanty dolnej. Nie było by w tym nic szczególnego, gdyby dominanty dolnej nie poprzedzał jej akord prowadzący *(des + fes + heses)* oraz dominanta górna *(des + fes + g + b)*. Otóż akord prowadzący dominanty dolnej zadecydował tu o gwałtownym zwrocie, bowiem w stosunku do dominanty górnej *des + f + as* tworzy on nagłe odchylenie od naturalnego kierunku, będąc akordem prowadzącym jej mollowej formy. Jest to właściwie pewnego rodzaju przesunięcie o pół tonu dwóch ważnych składników akordu, tzn. tercji i kwinty, przy równoczesnym zatrzymaniu dźwięku zasadniczego. Ale zabieg ten wystarczył, by radykalnie zmienić zarówno oblicze harmoniczne następstw akordowych, jak i wyraz nowej fazy utworu, która otrzymała bardziej liryczny charakter.

O podobnym przesunięciu możemy mówić i w dalszym przebiegu, ponieważ akord *ces + es + as* w stosunku do akordu *h + d + g* opiera się na zasadzie przesunięcia, z tą tylko różnicą, że wychylenia półtonowe zostały tu dokonane w dół, zamiast w górę, jak poprzednio. W sumie, dwie frazy dwutaktowe zostały przesunięte o cały ton, dzięki czemu powstaje stosunek as-moll do fis-moll. Ponieważ w ten sposób uzyskuje kompozytor identyczną podstawę odniesieniową z toniką utworu, przeto powrót do tonacji zasadniczej był ułatwiony. Mimo to nie idzie Chopin po linii najmniejszego oporu. Przeciwnie, przejście do tonacji zasadniczej wykorzystuje dla wprowadzenia ciekawego skojarzenia harmonicznego, posiadającego w tym kontekście wybitne wartości kolorystyczne. Skojarzeniem tym jest akord, będący czterodźwiękiem prowadzącym dominanty górnej *(a + cis + c + fisis)*. Posiada on jednak zupełnie wyraźne oblicze funkcyjne, i to zarówno w stosunku do poprzedzających go akordów jak i następujących po nim, zwłaszcza do akordu *d + fis + a*, którego jest właściwą dominantą górną. Notacyjnie mamy tu do czynienia z modulacją enharmoniczną, jakkolwiek przejście z akordu *a + cis + e + g* na akord kwart-sekstowy *as + des + f* nie musi być interpretowane w sensie rzeczywistej enharmonii. Czymś charakterystycznym jest ponadto poprzedzenie dominanty górnej drugiego stopnia jej właściwą dominantą. Ze stanowiska funkcyjnego nie uważamy tego skojarzenia za wychylenie dalekie, z uwagi na bliskość tych wyznaczników funkcyjnych pomiędzy sobą. Niemniej jednak jest to szczegół ciekawy o tyle, że

przed rozwiązaniem opóźnionej formy wyznacznika dominanty górnej drugiego stopnia zjawia się jeszcze jej dominanta.

Jak widzimy, Chopinowi bynajmniej nie chodziło o jak najszybszy powrót do punktu wyjściowego, lecz przeciwnie, o zmienność następstw harmonicznych. Nowe oblicze harmoniki tej części o charakterze przetworzenia nie oznacza jednakże zupełnego kontrastu w stosunku do części poprzednich. Dotyczy to zwłaszcza struktury motywicznej przebiegu, która posługuje się identycznym materiałem motywicznym z poprzednimi fazami formy utworu. Stąd omawiany odcinek formy łączy się integralnie z innymi odcinkami, do nich należy jako dalsza projekcja sił ewolucyjnych, działających w zakresie identycznego materiału motywicznego.

Również w następnej fazie pierwszej części Impromptu Ges-dur sytuacja nie ulega zasadniczo zmianie. Łączność z pierwowzorem, a względnie z poprzednią fazą, jest podkreślona bardzo plastycznie, zachodzi tam bowiem identyczne powtórzenie początkowych pięciu taktów fazy drugiej z wykorzystaniem nawet taktu poprzedniego.

Większe natomiast zmiany występują w dalszym przebiegu fazy trzeciej, gdzie zmienia się nawet dość znacznie rytm bądź to przez wprowadzenie rytmu punktowanego, bądź dłuższych wartości rytmicznych, które w znacznym stopniu zwalniają szybki ruch utworu.

PRZYKŁAD XLVII



Te wydłużenia rytmiczne nie pozostają bez wpływu na charakter opisywanej fazy utworu. Podkreślają one, że część pierwsza zbliża się już ku końcowi. Wspomnieć tu jeszcze należy o pochodach

gamowych, posiadających znaczenie epilogujących grup końcowych. Jak widzimy, formę figuracyjno-ewolucyjną wypracowuje Chopin pieczołowicie starając się nadać jej przebiegowi jak najbardziej naturalny charakter. To zwolnienie ruchu przy końcu pierwszej części i ograniczenie się do pewnych formuł melodycznych wypływa z dążenia do logicznego upostaciowania materiału dźwiękowego utworu. Tu zużywa się już energia nagromadzona w toku części pierwszej. Po prostu rozpływa się ona zwolna w pochodach gamowych i w powiększonych wartościach rytmicznych. Zwolnienie ruchu ma jeszcze inny cel o znaczeniu architektonicznym. Przygotowuje ono pojawienie się części środkowej, gdzie w jej melodii zmienia się rytmika na korzyść większych wartości rytmicznych, do czego dołącza się jeszcze zwolnienie tempa *(sostenuto)*.

Jak już wspomnieliśmy, Impromptu Ges-dur zbliża się pod względem budowy formalnej do pierwszych dwóch Impromptus Chopina, przede wszystkim do Impromptu As-dur. O tym pokrewieństwie świadczy nie tylko trzyczęściowa budowa A—B—A, ale również ruch triolowy oraz figuracyjno - ewolucyjny charakter części skrajnych w odróżnieniu od śpiewnej w swym charakterze części środkowej utworu. Mimo tych szczegółów nie można by jeszcze mówić o identyczności formalnej utworów. Trzyczęściowa forma A—B—A jest tak częstym zjawiskiem, zwłaszcza w zakresie form miniaturowych w epoce romantycznej, że z trudem może być brana pod uwagę jako kryterium struktury dzieła. Układ ten jest martwym schematem, który nie może ani dowodzić wartości dzieła, ani poziomu technicznego, ani też wewnętrznej jego budowy. Martwy schemat nie mówi również tu nic konkretnego o logice przebiegu formalnego, a to właśnie jest najważniejsze. Otóż, Impromptu Ges-dur w wyższym stopniu aniżeli Impromptu As-dur jest nastawione na zwartość struktury, na jednolitość budowy, na płynność w następstwie jednych części po drugich. W Impromptu As-dur część środkowa była kontrastem pod każdym względem. Tam została zatracona zewnętrzna spoistość z częściami skrajnymi utworu. Natomiast w Impromptu Ges-dur kompozytor stara się o utrzymanie łączności części środkowej z innymi częściami utworu. Widomym znakiem tego jest zatrzymanie ruchu triolowego dla towarzyszenia harmonicznego. Ten ruch triolowy nie jest wyłącznie prostym akompaniamentem, ale ma w sobie równie wiele do powiedzenia, jeśli chodzi o czynnik melodyczny, tak że koncepcja Wójcik-Keuprulian o skojarzeniach polimelodycznych u Chopina i w tym miejscu zy-

skuje na uzasadnieniu, staje się czymś realnym. Nawet tak drobny szczegół jak zastosowanie przednutek, nie pozostaje bez wpływu na podkreślenie łączności z pierwszą częścią utworu.

PRZYKŁAD XLVIII (t.49—56)



Gdyby chodziło o wykazanie różnic pomiędzy częścią środkową Impromptu As-dur a Impromptu Ges-dur, to przeniesienie głównego materiału melodycznego do ręki lewej będzie czymś zewnętrznym i drugorzędnym w porównaniu z innymi właściwościami strukturalnymi melodii. Nie wystarcza również samo stwierdzenie istnienia w obydwóch wypadkach budowy okresowej. Ważną jest tutaj wewnętrzna struktura współczynników okresów, tzn. poprzednika i następnika. W impromptu As-dur mieliśmy do czynienia ze zróżnicowaniem rozczłonkowania. Przebieg melodyczny wykazywał podział na frazy czterotaktowe, a w większym jeszcze stopniu na odcinki dwutaktowe. Tu natomiast melodia rozwija się łukiem szeroko rozpiętym bez stosowania licznych oddechów. Obydwa współczynniki okresu tworzą jednolitą całość, nieprzerwaną linię, której zakończenie nie zatrzymuje się długo na przestrzeni przebiegu melodycznego, lecz zostaje szybko uzupełnione przez następny łuk melodyczny. Spotykamy się więc tu z tym typem melodyki Chopina, który zjawia się u niego około roku 1840 i znajduje zastosowanie w najwybitniejszych jego ówczesnych dziełach, jak np.

Nokturn fis-moll op. 48, nr 2 czy Sonata h-moll, gdzie temat drugi ustępu pierwszego wykazuje również wielkie skłonności do szeroko rozpiętych łuków melodycznych. Jest to jakby przeczucie nowego stanu rzeczy, jaki miał pojawić się w muzyce po roku 1850, przede wszystkim w dramacie muzycznym i w poemacie symfonicznym. Rzecz znamienna, że linia melodyczna środkowej części Impromptu Ges-dur nabiera charakteru epickiego, dość surowego w swym wyrazie. I chociaż w części środkowej można by dopatrywać się dwuczęściowości w przebiegu formy, to jednak w zasadzie działa tam czynnik ewolucyjny. Stale zjawia się tam opadająca linia, zwrot melodyczny, oparty na postępie kwinty i septymy zmniejszonej oraz w niektórych miejscach spotęgowanie ruchu rytmicznego w zakończeniu zdań. Wszystko to sprawia, że nawet wyodrębniający się odcinek środkowy z charakterystyczną kwintolą będącą obiegnikiem, nie jest w stanie wywołać większego kontrastu, który mógłby wpłynąć w sposób zasadniczy na interpretację formy i na jej rozczłonkowanie. I to również może być uważane za przeczucie przyszłości, tzn. tych dążeń, które prowadziły kompozytorów do rozwijania szerokich melodii w oparciu o najszerzej pojętą wspólność materiału motywicznego, czego najwybitniejszym wyrazem były tzw. motywy przewodnie.

Nie da się zaprzeczyć, że pod jednym względem istnieje pewna łączność pomiędzy Impromptu Ges-dur a As-dur. Chodzi tu o stosunek harmoniczny części środkowych do części skrajnych. Tak samo jak w Impromptu As-dur, zachodzi również w Impromptu Ges-dur stosunek paralelny (Ges-dur, es-moll).

Na ogół harmonika części środkowej Impromptu Ges-dur ogranicza się do środków stereotypowych, jak: odniesienie drugiego stopnia do dominanty górnej, dolnej oraz do akordu neapolitańskiego. Nie w tym jednak leży waga tego ustępu. Rzeczą ważną jest traktowanie elementu melodycznego oraz problemu formy w repryzowym układzie trzyczęściowym. Jak już wspomniałam, Chopinowi chodziło o osiągnięcie maksimum jednolitości utworu. Część środkowa nie miała być prostym przeciwstawieniem, lecz wyłoniła się z części pierwszej jako n a t u r a l n a k o n s e k w e n c j a. Również przejście do części końcowej utworu, które jest powtórzeniem z drobnymi zmianami części pierwszej, podlega tym samym zasadom. Wystarczy zapoznać się z łącznikiem prowadzącym do części końcowej, aby się przekonać o świadomej pracy w tym kierunku:

PRZYKŁAD XLIX (t. 72—74)



Zasadniczo nie wiele można by powiedzieć o trzeciej części Impromptu Ges-dur, skoro jest ona powtórzeniem z nielicznymi zmianami części pierwszej. A jednak chcąc zdać sobie sprawę z budowy całości nie możemy pominąć tego, na czym zmiany te polegają. Są one, jak na Chopina, dość nieoczekiwane, bowiem pozornie mogłyby świadczyć o schematycznym traktowaniu formy utworu. W części trzeciej opuścił Chopin cały odcinek przetworzeniowy, czyli najistotniejszą część fazy drugiej. A ponieważ faza trzecia poniekąd rozpoczynała się od początkowego odcinka fazy drugiej, przeto nie było już potrzeby powtarzania jej w części trzeciej. Z powyższego więc wynika, że najistotniejszą zmianą, zachodzącą w trzeciej części Impromptu Ges-dur, jest skrócenie części pierwszej. Z kolei zachodzi pytanie, czy właśnie takie skrócenie jest uzasadnione ze stanowiska energetyki przebiegu formalnego całości utworu. Przetworzenie występuje, jak wiadomo, z reguły jako centralną część formy. Tam rozbudowa i przebudowa materiału tematycznego kompozycji dochodzi do szczytu, czemu równocześnie towarzyszy spotęgowanie napięcia, co jest źródłem pewnego rodzaju zaburzeń i konfliktów w przebiegu formalnym, które zostają zażegnane dopiero w części następnej, w repryzie. Tych kilka uwag wystarczy może za wyjaśnienie, dlaczego Chopin zrezygnował z odcinka ewolucyjno - przetworzeniowego. Opisana zaś budowa fazy trzeciej tłumaczy również, dlaczego Chopin nie dokonał tam jakichś zasadniczych zmian, lecz powtórzył wszystko prawie dosłownie. Zmiany takie nie były potrzebne, ponieważ proces rozładowywania napięć został w plastyczny sposób przedstawiony już w części pierwszej. Nie jest to oczywiście zjawisko odosobnione u Chopina. W tym względzie podobieństwo z Impromptu As-dur nie ulega najmniejszej wątpliwości.

12

VI

Rozważania nad utworami Chopina, występującymi pod nazwą impromptus, są pożyteczne z dwóch powodów: po pierwsze, rzucają światło na instrumentalny styl muzyki Chopina, po drugie, przyczyniają się do wyświetlenia pewnego rodzaju tych utworów, które otrzymały nazwę „utwory charakterystyczne". Dociekania nasze wykazały, że u Chopina zarysowuje się specjalny rodzaj formy impromptu, polegającej na kumulacji części figuracyjnych z częścią kantylenową. Większość impromptus wykazuje budowę trzyczęściową typu A—B—A, w której części skrajne są figuracyjne, część środkowa zaś posiada szeroko rozbudowaną linię melodyczną, opartą na kantylenie. Wyjątek pod tym względem stanowi do pewnego stopnia tylko Impromptu Fis-dur, posiadające budowę bardziej złożoną. A jednak i w tym utworze stwierdziliśmy podstawowe współczynniki impromptu Chopina, tzn. części oparte na kantylenie i części figuracyjne. Wobec prostego schematu A—B—A, traktowanego ściśle do tego stopnia, że w większości impromptus część końcowa jest dosłownym niemal powtórzeniem części pierwszej, można by przypuszczać, że Chopin traktował formę impromptu dość schematycznie, że trzyczęściowość budowy uzyskiwał przy pomocy prostego przeniesienia części pierwszej jako ostatniej. Tak wyglądałaby ta kwestia, gdybyśmy problem formy sprowadzili do prostej formuły: A—B—A. Tymczasem analiza wewnętrznej budowy części skrajnych wykazała nadzwyczaj głębokie wniknięcie w problem procesu stawania się formy. Oto nie dlatego Chopin powtarzał część pierwszą jako ostatnią, aby sobie ułatwić pracę i dzięki temu uzyskać szerszą płaszczyznę dla formy utworu, ale z tego powodu, że w części pierwszej wyczerpywała się energetyka integracji formy trzyczęściowej. Nie jest to jeszcze zupełnie widoczne w Impromptu cis-moll. W tym stosunkowo wczesnym utworze nie odkrył jeszcze Chopin tej tajemnicy struktury miniaturowej A—B—A, w której proste powtórzenie wynikałoby jako nieunikniona konieczność. Dopiero Impromptus As-dur i Ges-dur, gdzie na płaszczyźnie pierwszej części utworu dokonuje się proces narastania napięć i ich rozładowywania, stały się wzorem najbardziej logicznego traktowania formy trzyczęściowej, świadcząc zarazem, że pozorny schematyzm nie zawsze jest schematyzmem prawdziwym.

Stwierdzenie to nie wyczerpuje jednak zagadnienia formy impromptu Chopina. Wykorzystanie czynnika figuracyjnego i kantylenowego wywiera zasadniczy wpływ na charakter formy, na tektoniczne jej podstawy, na jej elementy formotwórcze. Impromptu Chopina nie jest formą jednorodną, gdzie panowałaby tylko jedna zasada kształtowania. Z uwagi na figurację uzyskuje znaczenie c z y n n i k e w o l u c y j n y. Melodyka kantylenowa prowadzi zaś do b u d o w y o k r e s o w e j. Stąd to impromptu Chopina jest formą m i e s z a n ą f i g u r a c y j n o - e w o l u c y j n ą i o k r e s o w ą.

Jeśli chodzi o zjawisko figuracji, to w tym względzie analiza nasza wykazała istnienie u Chopina trzech typów figuracji: 1) figurację melodyczną czystą, oswobodzoną już od wpływu struktury okresowej, nastawioną na ciągłość przebiegu, na wyżywanie się instrumentalizmu fortepianowego, 2) figurację melodyczną, na rozczłonkowanie której działa struktura okresowa, wobec czego na gruncie linii figuracyjnej tworzą się odpowiedniki do głównych współczynników budowy okresowej, mianowicie do poprzednika i następnika, 3) figurację harmoniczną, stanowiącą podłoże dla swobodnego rozprzestrzenienia się szerszych łuków melodycznych.

Podczas gdy w Impromptu cis-moll przeważa jeszcze czynnik harmoniczny, w impromptus późniejszych figuracja uwalnia się zwolna spod wpływu budowy okresowej, zbliżając się do najbardziej idealnego typu figurowania, jaki widzimy u J. S. Bacha. W związku z tym jeszcze raz musimy się zastrzec przed utożsamieniem tej figuracji z figuracją bachowską, bowiem nie chodzi tu o identyczność, lecz o wspólność najistotniejszej z a s a d y kształtowania figuracyjnego, które stoi ponad przemianami w zakresie harmoniki i formy.

Nasze rozważania nad centralnymi częściami impromptu Chopina dozwoliły głębiej wniknąć w problem struktury okresowej. U Chopina stwierdziliśmy istnienie struktury o k r e s o w e j w y ż s z e g o r z ę d u, gdzie poszczególne okresy układały się w bardziej złożone twory, potęgując zarówno wymiary współczynników formy okresowej jak i oddziaływanie jej przejawów energetycznych.

Co do charakteru samej melodyki w częściach centralnych, zauważyliśmy stały rozwój, który był nacechowany stopniowym odwracaniem się od sentymentalizmu i środków drugorzędnych. Podczas gdy melodykę części środkowej Impromptu cis-moll byliś-

12*

my zmuszeni bronić przed niewłaściwą charakterystyką niektórych autorów monografii o Chopinie, to już Impromptus Fis-dur i Ges-dur, a nawet i As-dur zyskały uznanie wszystkich monografów. Istotnie, melodyka części środkowej Impromptu Ges-dur zrywa już zupełnie z wszelkim sentymentalizmem, nabierając charakteru epickiego. W utworze tym znika również ornamentyka, która jeszcze w Impromptus As-dur i Fis-dur odgrywała niemałą rolę. Ostatnia uwaga nie zmierza jednakże do tego, jakoby ornament spełniał rolę drugorzędną w Impromptus As-dur i Fis-dur, jako mało znaczący dodatek. Jak wiadomo, w Impromptu As-dur czynniki ornamentalne w wielkim stopniu przyczyniły się do rozbudowy formy okresowej w formę wyższego rzędu. Potęgowały one napięcia, stanowiły o tym, że forma ta rozwijała się, żyła, dochodziła do punktu kulminacyjnego i wreszcie gasła. Słowem, ornament był tam swego rodzaju elementem wariacyjnym.

I jeszcze jeden szczegół zasługuje na to, abyśmy go tu przypomnieli. Mamy na myśli pierwszą część Impromptu Fis-dur, gdzie również znika już wszelki sentymentalizm na korzyść nowego charakteru, który bierze swój początek z oddziaływania m o d a l i z m u. Nie jest to jednakże modalizm dawny, modalizm, który cechuje utwory dawnej polifonii a cappella, ale twór nowy, przepuszczony już przez filtr harmoniki funkcyjnej i całego dziedzictwa muzyki klasycznej i romantycznej aż do czasów Chopina. Jest to ten modalizm, który odrodził się w muzyce francuskiej czasów najnowszych, kiedy środki harmoniki funkcyjnej już się wyczerpały. Czymś znamiennym jest tam właśnie posługiwanie się ostinatem jako podstawą dla swobodnego rozprzestrzenienia się linii melodycznej i zachowania jej cech tonalnych.

Impromptu Fis-dur posiada znaczenie z innego jeszcze powodu. Jak już niejednokrotnie wskazywaliśmy, jest ono jedynym utworem tego rodzaju u Chopina, który nie stosuje prostej formy A—B—A. Skonstatowaliśmy tam istnienie formy mieszanej: o k r e s o w e j- w a r i a c y j n e j i f i g u r a c y j n e j. A jednak nie można by powiedzieć, zwłaszcza w odniesieniu do pierwszej części tego utworu, żeby to była okresowość zupełnie normalna. Modalizm wywarł tam wpływ na kształtowanie się współczynników formy okresowej. Jego dążenie do rozpływania się linii melodycznych w skojarzeniach polifonicznych sprawiło, że współczynniki okresu przerastają tam prostą formułę czterotaktowych stosunków. Figuracja zaś została

w pomysłowy sposób wykorzystana jako czynnik wariacyjny, dzięki czemu forma utworu nabrała jednolitości w logice swego przebiegu. Nawet ostatnia część utworu oparta na figuracji trzydziestodwójkowej nie jest tam zwykłą pozą, dodatkiem kodalnym, ale ważnym rozwikłaniem problemów energetycznych, jakie pojawiły się w toku utworu. W szybkim ruchu trzydziestodwójek rozładowują się tam ostatecznie napięcia, rozwiązują się konflikty, rozluźniają się spiętrzone siły i rozpływają się skondensowane współczynniki materiału tematycznego. W części tej niknie zwolna związek z materiałem tematycznym i tylko tu i ówdzie dają się zauważyć jego szczątki. Dlatego też kompozytor, dążąc do zamknięcia utworu w silne ramy, powtórzył na zakończenie jedną z faz rozwoju części pierwszej. Impromptu Fis-dur Chopina jest unikatem w literaturze fortepianowej, jeżeli chodzi o utwory tego rodzaju, a mimo to jest to unikat nie przypadkowy. Pogodzone tam zostało jego główne podejście do formy impromptu, opierające się na budowie trzyczęściowej A—B—A ze strukturą wariacyjną, której hołdował wielki jego poprzednik w zakresie tej formy, mianowicie Schubert. Doświadczenie, nabyte przy komponowaniu Impromptu Fis-dur, wykorzystał następnie Chopin w swoim ostatnim dziele tego rodzaju, w Impromptu Ges-dur, posługując się czynnikiem wariacyjnym, do czego dołączył jeszcze środek nowy, mianowicie t e c h n i k ę p r z e t w o r z e n i a.

Gdy chodzi o pewne szczegóły formalne, jak np. o kumulację figuracyjnych części skrajnych z kantylenową częścią środkową, o pewien typ figuracji opartej na ruchu triolowym, wreszcie o figurację, na którą wywarła wpływ budowa okresowa, i wreszcie o figurację harmoniczną, to niewątpliwie można stwierdzić pewne punkty styczne pomiędzy impromptus Schuberta a Chopina. Gdy jednak uwzględnimy całokształt twórczości obydwóch kompozytorów w zakresie kompozycji tych utworów, to mimo wszystko występują tam różnice zasadnicze. Przede wszystkim nie można by stanowczo twierdzić, jakoby Schubert miał ściśle sprecyzowaną koncepcję formalną impromptu. Impromptus jego dowodzą różnorodności w budowie formalnej, toteż utwory jego odpowiadają raczej samej nazwie wskazującej na czynnik improwizacyjny, swobodny. Chopin natomiast stworzył pewien s t a ł y t y p f o r m y i m p r o m p t u, dowodem czego jest to, że na cztery jego impromptus, trzy wykazują schemat A—B—A. Ale, jak stwierdziliśmy, nawet Im-

promptu Fis-dur nie należy traktować jako coś oderwanego od podejścia chopinowskiego, bowiem jest ono tylko rozbudową pierwotnej koncepcji przy pomocy czynników wariacyjnych. Chopin, który niewątpliwie znał impromptus Schuberta, nie wykorzystał śladem swego poprzednika gotowej formy wariacyjnej, ale uzgodnił ją z tymi założeniami formalnymi, na których opiera się cała niemal jego liryka fortepianowa.

DR JÓZEF MICHAŁ CHOMIŃSKI (Warszawa)

PROBLEM FORMY W PRELUDIACH CHOPINA

WSTĘP

Mogło by się wydawać, że praca, poświęcona problemowi formy jest w czasach obecnych czymś przestarzałym, czymś do tego stopnia jednostronnym, że nie może przedstawić w sposób obiektywny najważniejszych właściwości dzieła muzycznego. Pogląd taki byłby istotnie uzasadniony, gdybyśmy formę pojmowali w sposób dawniejszy, jako wyraz samej techniki, czystego rzemiosła kompozytorskiego, poza którym nie dostrzega się niczego więcej. W sytuacji jeszcze gorszej można by się znaleźć w wypadku traktowania formy jako schematu, a więc martwej formuły, która nie może nam niczego konkretnego powiedzieć o estetycznych właściwościach, stosowanych środków. Na szczęście to przestarzałe pojmowanie formy należy już do przeszłości. Dziś forma nie tylko jest wypadkową współdziałania wszystkich elementów dzieła muzycznego, ale równocześnie staje się wykładnikiem jego wyrazu, jego treści emocjonalnej. Dlatego nie wystarczy stwierdzić istnienia pewnych środków lub pewnych skojarzeń technicznych, ale jednocześnie trzeba wskazać jakie jest ich działanie, jaki cel mają do spełnienia.

Już w świetle tych kilku drobnych uwag nie trudno zrozumieć, że właściwe przedstawienie zagadnień formalnych musi zawierać w sobie jednocześnie to wszystko, co odnosi się do energetyki utworu i jego wyrazu. Ale nie oznacza to jeszcze, żeby zagadnienia formalne można było traktować na płaszczyźnie literackich wynurzeń, opartych jedynie na własnym przeżyciu dzieła muzycznego, bowiem w takim wypadku nie mogło by być mowy o naukowym rozpatrywaniu problemu. Nauka musi oprzeć się o materiał realny, jakim jest strona techniczna i formalna dzieła muzycznego i dopiero na tej

podstawie może wysnuwać dalsze wnioski, ewentualnie prowadzić badania równolegle. Innymi słowy, nowoczesne rozpatrywanie utworu muzycznego nie może obejść się bez uwzględnienia jego techniki i formy po prostu dlatego, że zarówno technika jak i forma są nosicielami treści emocjonalnej dzieła.

I właśnie gdy chodzi o twórczość Chopina jesteśmy w tym szczęśliwym położeniu, że był on mistrzem wyrazu o wielkim ładunku emocjonalnym, na usługach którego pozostawały zawsze i środki i forma. Mimo to nigdy nie przekraczał możliwości właściwych muzyce i nie kusił się o wypowiedzenie czy przedstawienie tego, czego muzyka przedstawić nie może. Tym tłumaczy się całkowity brak tytułów programowych w jego utworach, chociaż żył w epoce, kiedy podsuwanie słuchaczowi konkretnych zdarzeń itp. było bardzo rozpowszechnione. Czyżby był wyznawcą formalistycznego kierunku? Już sam fakt, że najpierw sam wyraz muzyki Chopina, będący źródłem wielu wzruszeń i przeżyć estetycznych. zdobył świat zanim odkryto Chopina-technika, Chopina-harmonika i wielkiego kompozytora formy, jest najlepszym dowodem przeciwko takiemu mniemaniu. Zresztą jesteśmy o tym wszyscy tak głęboko przekonani na podstawie naszych doświadczeń i naszego obcowania z muzyką Chopina, że podejmowanie takiego tematu staje się zbyteczne i w stosunku do twórczości Chopina byłoby co najmniej czymś niewłaściwym. I chociaż tematyka pozamuzyczna nie jest u niego zaznaczona, choć Chopin nie taił swojej niechęci do poczynań naturalistycznych w muzyce [1]), wszelako muzyka jego jest żywym odbiciem ówczesnej rzeczywistości, tej właśnie, w której żył i w której się obracał. Z jednej strony wyciska tam piętno atmosfera salonu, gdzie nie zawsze czuł się dobrze, a gdzie mimo wszystko spotykał ludzi intelektualnie wysoko stojących, co nie mogło pozostać bez wpływu na kształtowanie się jego osobowości twórczej, z drugiej zaś strony wieś polska z jej muzyką ludową stała się potężnym czynnikiem kształtującym elementy jego dzieła i dała w sumie to, co nazywamy stylem narodowym. Chopin, hołdując realizmowi, przejawiającemu się we właściwościach narodowych jego muzyki, gdzie przełamywały się ówczesne nasze dążenia, gdzie głęboko wryła się nasza tradycja i wola do życia na tle ponurej rzeczywistości po-

[1]) Swoją wymowę posiada relacja George Sand, że Chopin oburzył się pewnego razu na nią za użycie określenia „l'harmonie imitative" w stosunku do jednego z jego preludiów. Chodzi tu prawdopodobnie o Preludium h-moll lub Des-dur (por. Guy de Pourtales, Chopin ou le poète, Paryż 1929, str. 101).

rozbiorowej i popowstaniowej, nie potrzebował uciekać się do jakiegoś ściśle określonego programu, bowiem oddźwięk tego wszystkiego był tak silny, że znajdował odbicie nawet w utworach, których nomenklatura należy do tzw. muzyki absolutnej. Zaliczyć tu trzeba również preludia. Rzecz jasna, nie można tam doszukiwać się jak to niejednokrotnie usiłowano, jakichś konkretnych zdarzeń czy obrazów, ale należy uchwycić sam wyraz tej muzyki, świetnie zróżnicowany i równocześnie mocno indywidualny w doborze środków i form.

Mając na uwadze wspomniane zasady metodologiczne, traktować będziemy formę jako wypadkową ze współdziałania wszystkich elementów, wykazującą specyficzny wyraz emocjonalny. Z podejścia takiego wynika, że należy uwzględnić strukturę i wyraz przebiegów melodycznych, harmonicznych, kolorystycznych, dynamicznych i agogicznych, co w końcu umożliwi syntezę, jaka da nam ostateczny wynik naszych dociekań nad interesującym nas problemem. Podstawą pracy są wszystkie preludia Chopina, a więc: wczesne Preludium As-dur z r. 1834 [2]), cykl 24 Preludiów op. 28 z roku 1838/39 oraz Preludium cis-moll op. 45 z r. 1841 [3]). Jak widzimy, 25 preludiów na dwadzieścia sześć pochodzi z najwspanialszego okresu twórczości Chopina, w którym powstały najdojrzalsze jego dzieła. Ma to swoją wymowę, jeśli chodzi o wartość tych utworów.

Niektórzy autorowie przypuszczają, że preludia Chopina posiadają charakter improwizacyjny, że są niejako szkicami [4]) jakichś większych kompozycji. Pogląd ten jest jednak nieuzasadniony, chociażby z tego powodu, że utwory improwizacyjne stosują zazwyczaj środki łatwe, zawierają szereg miejsc, gdzie zachodzi rozluźnienie materiału tematycznego na rzecz czynników o mniejszym ciężarze gatunkowym, co graniczy niekiedy nawet z błahym efekciarstwem. Skutkiem tego powstają pewne niepotrzebne wydłużenia oraz brak równowagi w przebiegu, co musi wpływać na zmniejszenie się wartości samego dzieła. Choć Chopin był świetnym improwizatorem, mimo to słabo zaznacza się w jego utworach charakter improwizacyjny, a w preludiach znika zupełnie. Już rozmiary tych utworów —

---

[2]) Preludium As-dur z r. 1834 poświęciłem specjalne studium analityczne, ogłoszone w „Ruchu Muzycznym", nr 5/6, Kraków 1949.

[3]) Leopold Binental, Chopin. Table alphabétique des oeuvres de Chopin. Paryż 1934.

[4]) Dla przykładu można wymienić chociażby Roberta Schumanna, Bernarda Scharlitta i Adolfa Weismanna.

niekiedy bardzo małe — wykluczają czynnik improwizacyjny, który wymaga zazwyczaj większych płaszczyzn, dozwalających na jego rozwinięcie. Ale szczegół ten nie jest jeszcze najważniejszy.

Preludia Chopina są wyrazem nadzwyczaj oszczędnej kondensacji środków i formy, co nawet nie dopuszczało do stosowania środków drugoplanowych. Dlatego te drobne utwory cechuje tak wielka zwartość; stąd też najmniejszy nawet szczegół posiada tam ważne znaczenie tektoniczne. Nie może więc być mowy, żeby preludia Chopina można było uważać za jakieś szkice, formalnie niezupełnie wykończone. Jak wiadomo, Chopin bardzo pieczołowicie wypracowywał swe dzieła, ważył każdy najdrobniejszy szczegół, zastanawiał się, mierzył, przekształcał, korygował. Pod tym względem można go porównać do Beethovena, który również odznaczał się wielkim krytycyzmem w stosunku do własnej twórczości i stawiał jej wymagania jak najwyższe.

Preludia Chopina można postawić za wzór zwartości formalnej i nieskazitelnego wykończenia utworów. W swych preludiach dał nam wzór formy miniaturowej, a więc tej koncepcji formalnej, w której na płaszczyźnie jak najmniejszej daje się maksimum treści. Nie chcę przez to powiedzieć, jakoby Chopin był twórcą formy miniaturowej, albo że wykształcił samodzielne preludium, oswobodzone od fugi, suity czy innych form, bowiem preludia także pisali już Beethoven, w szczególności zaś Hummel, Kalkbrenner i Moscheles. Jak dowodzą 24 Preludia Hummla op. 67 również sposób ugrupowania preludiów według koła kwintowego nie jest czymś nowym. Wszystko to jednak posiada małe znaczenie wobec niezaprzeczalnego faktu, że Chopin wyniósł formę preludium na szczyty doskonałości nieprześcignionej przez jego następców. Pod względem wartości można z nimi porównać tylko preludia J. S. Bacha, aczkolwiek te ostatnie nie są utworami samodzielnymi. Porównanie takie wychodzi tylko na korzyść Chopinowi, ponieważ okazuje się, jak indywidualnie traktuje on tę formę, w jak wysokim stopniu wyczuwa swoją epokę, jak gardzi wszelkim, chociażby najdrobniejszym naśladownictwem. Zrozumiał Chopin, że preludia Bacha kształtowały się w odmiennych warunkach stylistycznych epoki barokowej, że całe dziedzictwo, które ta epoka otrzymała w spadku po okresach wcześniejszych i pomnożyła je, może być tylko siłą zapładniającą, jeżeli chodzi o najogólniejsze zasady tektoniczne i poziom artystyczny utworów, ale nie jest w stanie wskazać ani na dobór środków, ani na szczegóły budowy formalnej. Tego wszystkiego musiał Chopin doko-

nać sam. I dokonał w sposób zupełnie nieoczekiwany. Ta oto mała forma, powiedzmy drugoplanowa, posłużyła mu za podstawę do zamknięcia w niej kwintesencji jego muzyki, do przedstawienia siebie samego w zwięzłym skrócie, do objawienia swej potencji twórczej i wspaniałej wizji muzyki przyszłości.

ROZDZIAŁ I

Formotwórcze działanie elementu melodycznego

Pierwszym zagadnieniem, które nas interesuje, jest sprawa melodyki preludiów Chopina. Melodyka Chopina oddziaływuje w szczególny sposób na wszystkich słuchaczy, bez względu na to, czy jest to muzyk wykształcony, czy też przeciętny słuchacz. Dla przeciętnego słuchacza melodyka Chopina staje się elementem najważniejszym, elementem, który udostępnia mu przeżycia estetyczne. Nie jest to oczywiście przeżycie pełne i nie może być podstawą dla całkowitego zrozumienia muzyki Mistrza, nie mniej jednak staje się pomostem, drogą, prowadzącą do bliższego kontaktu z muzyką Chopina. W kołach melomanów i wielbicieli Chopina, gdy mówi się o melodyce Chopina, ma się zazwyczaj na myśli owe szeroko rozpięte łuki melodyczne o wielkim ładunku emocjonalnym, przetkane tu i ówdzie ornamentami lub stosujące zwroty o cechach narodowych, ludowych — zwłaszcza w zakresie rytmiki. Jest to specjalny rodzaj melodyki, mianowicie melodyka śpiewna. Chcąc jednak w należyty sposób wyświetlić znaczenie melodyki Chopina w obrębie formy preludium, nie rozpoczniemy swych rozważań od melodyki tego rodzaju. Interesuje nas przede wszystkim tektoniczne znaczenie pewnego typu melodyki, który łączy się nierozerwalnie z pierwotnym charakterem formy preludium. Chodzi tu o m e l o d y k ę f i g u r a c y j n ą. Jak wiadomo, preludium, podobnie jak preambulum i toccata, powstało w wyniku czysto instrumentalnych poczynań kompozytorskich. Forma ta, w odróżnieniu od canzony i fugi, nie miała prekursorów wokalnych. To właśnie czysto instrumentalne podłoże preludium zadecydowało o jego charakterze, o doborze środków melodycznych, które wyrastając z natury instrumentów przede wszystkim klawiszowych, sprzyjały rozwinięciu się melodyki figuracyjnej. Dowodzi tego olbrzymia większość preludiów epoki generałbasowej, a nawet i czasów późniejszych. Również Chopin zdawał sobie spra-

wę ze znaczenia figuracji. Stąd też na 26 jego preludiów połowa wykazuje zastosowanie figuracji. Figuracja jest w preludium elementem tektonicznym, a łącząc się razem z czynnikiem ewolucyjnym, który decyduje o rozprzestrzenieniu się linii figuracyjnej, sprawia, że wiele preludiów Chopina zaliczyć należy do form figuracyjno-ewolucyjnych. Wymienić tu należy Preludium As-dur z r. 1834, Preludia z op. 28 nr 1, 3, 5, 8, 10, 11, 12, 14, 16, 18, 19, 23. Są to wszystko utwory, gdzie czynnik ewolucyjno-figuracyjny przenika formę do tego stopnia, że staje się istotą jej konstrukcji.

Istnieją jednak utwory Chopina w zasadzie nie figuracyjne, ale takie, w których figuracja zyskuje znaczenie lokalno-techniczne. Jest to zupełnie zrozumiałe, bowiem Chopin, jako kompozytor typowo instrumentalny, zrozumiał sens instrumentalizmu, przeniknął jego najbardziej istotne strony, wczuł się w możliwości techniczne instrumentu i dlatego posługuje się tak często czynnikiem figuracyjnym. Sądzę, że zbyteczne było by cytować liczne przykłady oddziaływania elementu figuracyjnego w jego twórczości. Oddziaływanie to jest tak częste, że niewiele znajdziemy utworów, w których kompozytor wyrugowałby zupełnie elementy figuracyjne.

Istnieją dwie możliwości przedstawienia właściwości konstruktywnych danego elementu: 1) systematyczna i 2) rozwojowa. Przy systematycznym przedstawieniu zjawisk wychodzimy od tworów najprostszych, przechodząc stopniowo do bardziej skomplikowanych. Ewolucyjny sposób uwzględnia natomiast następstwo czynników tak jak one występowały w czasie, tzn. od najwcześniejszych do najpóźniejszych. Gdyby preludia Chopina powstawały na całej przestrzeni jego twórczości, niewątpliwie byłby uzasadniony sposób ewolucyjny. Wówczas moglibyśmy wykazać, jak rozwijała się jego twórczość w zakresie tej formy. Tymczasem 25 preludiów Chopina powstało pomiędzy rokiem 1838/9 a 1841. Jedynie tylko jedno Preludium As-dur, do którego Chopin nie przywiązywał zbyt wielkiej wagi i które mało ma wspólnego ze stylem Chopina, powstało, jak już zaznaczyłem, w r. 1834. Z tego powodu nie może ono odgrywać w tym wypadku roli tak znacznej, aby mogło stanowić podstawę dla wyznaczenia linii rozwojowej tej formy u niego. Toteż nie pozostaje nic innego, jak zająć się systematycznym przedstawieniem zjawisk.

To drugorzędne traktowanie Preludium As-dur (1834) jest uzasadnione już chociażby z tego powodu, że w porównaniu z innymi utworami figuracyjno ewolucyjnymi Chopina, mianowicie jego etiu-

dami op. 10, powstałymi wcześniej, preludium to posiada bezsprzecznie mniejszą wartość. Niemniej jednak, gdy porównamy sposób figuracji Preludium As-dur z preludiami późniejszymi, okazuje się, że początkowo hołdował Chopin prostej figuracji harmonicznej, opartej na okresowej strukturze przebiegu.

I PRZYKŁAD, t. 1—8:

Presto, con leggierezza
legatiss
Ped. * Ped. * Ped. simile

1. *Melodyka figuracyjna*

Jeśli chodzi o figurację, to rozpatrywań swoich nie zaczniemy od figuracji harmonicznej, ale od tego typu, który dla elementu melodycznego jest najpierwotniejszy, tzn. od figuracji typowo melodycznej, pozbawionej rozłożonych akordów. Już muzyka XVII i XVIII w. wykształciła ten typ figuracji (znany był on również wirginalistom angielskim z drugiej poł. w. XVI), posługując się przede wszystkim pochodami gamowymi, nutami przejściowymi, zamiennymi i bocznymi. I w preludiach Chopina znajdujemy figurację melodyczną tego rodzaju. Mamy z nią do czynienia np. w Preludium b-moll.

II PRZYKŁAD, t. 2—9:

Presto con fuoco
8



P o c h ó d   g a m o w y   jako środek melodyczny wskazywałby na schematyczność i brak indywidualności w traktowaniu przebiegu melodycznego. Takie pochody gamowe spotykamy w etiudach pedagogicznych, których jedynym celem jest wykształcenie sprawności technicznej palców. Dla Chopina pochód gamowy staje się tylko i m p u l s e m dla dalszych poczynań konstrukcyjnych. Wystarczy porównać figurację pierwszych czterech taktów przykładu II z dalszym przebiegiem melodii, a przekonamy się, że te początkowe takty mają zadanie zapoczątkowania r u c h u melodycznego, który operuje dość znaczną przestrzenią, sięgając od f^1 do f^4. Właściwa natomiast praca kompozytorska zaczyna się dopiero od t. 5, gdzie zjawiają się liczne nuty boczne i zamienne z wykorzystaniem chromatyki. W jak różnorodny sposób przedstawia Chopin pierwotną podstawę gamową, świadczą t. 8—9, w których zjawiają się przeniesienia oktawowe oraz uzupełniające seksty. Jednocześnie poznajemy nowy środek figuracji, operujący w odróżnieniu od nut zamiennych i bocznych interwałami większymi. Szczegóły te należą do atrybutów środków ewolucyjnych, bowiem pierwotny pochód gamowy został dzięki nim urozmaicony i rozbudowany.

Wspomniany przebieg melodyczny dokonywał się w dwóch fazach, z których każda wykazywała linię paraboliczną. Parabola posiadała jednak rozmiary dość znaczne, czterotaktowe. W dalszym jednakże przebiegu zwęża się przestrzeń, na której przejawia się ruch paraboliczny do rozmiarów jednotaktowych odcinków, wskutek czego przebieg melodyczny otrzymuje obraz falisty. Egert [5]), stwierdzając falistość melodyki Chopina, uważa ją za szczegół nie-

[5]) Paul E g e r t, Friedrich Chopin. Poczdam 1936, str. 36.

zmiernie charakterystyczny dla jego stylu melodycznego. Niewątpliwie w Preludium b-moll falistość taka odgrywa wybitną rolę, ale nie oznacza to jeszcze, żeby taki rysunek linii melodycznej panował wyłącznie w twórczości Chopina. W związku z tym należałoby przeprowadzić badania dodatkowe, które stwierdziłyby, na ile falistość linii wyciska swe piętno na melodyce Chopina. Nasuwa się tu jeszcze jedna uwaga, mianowicie, że określenie „falisty" jest zbyt ogólne, żeby mogło nam coś konkretnego powiedzieć o indywidualnym stylu kompozytora. Wszak strukturę falistą melodyki wykazują utwory również innych kompozytorów, zarówno klasyków jak i romantyków. Natomiast czymś charakterystycznym dla Chopina jest stosowanie wtórnych zjawisk harmonicznych, w naszym przypadku chromatycznych nut bocznych do dźwięków właściwych gamie. A gdy do tego dodamy, że nie wszystkie dźwięki gamy są dźwiękami akordowymi, tzn. składnikami towarzyszenia harmonicznego, zauważymy, że do dysonujących, wtórnych zjawisk harmonicznych wprowadza Chopin jeszcze dodatkowe nuty boczne czy zamienne.

W związku z użyciem pochodu gamowego, w całości lub tylko w jego części, występuje u Chopina jeszcze jedno charakterystyczne zjawisko, które analitycy niemieccy interpretowali wadliwie, sprowadzając je do schematu jak najprostszego. O co w tym wypadku chodzi, zilustruje następujący przykład, zaczerpnięty również z Preludium b-moll.

III PRZYKŁAD

a) t. 30—31:



b) t. 42—43:



Otóż Leichtentritt [6]) usiłuje za wszelką cenę widzieć tam proste pochody gamowe, zmieniając i kalecząc pierwotne frazowanie:

IV PRZYKŁAD



Traktowanie takie jest dowodem niedostrzegania u Chopina tego, co jest u niego nowe oraz niezrozumienia podstaw tektonicznych formy ewolucyjno-figuracyjnej. Jak zaznaczyłem, podstawą melodyki Preludium b-moll jest gama. Gama ta jest jednak tylko wątkiem melodycznym, impulsem, na podłożu którego czynnik ewolucyjny ma doprowadzić do powstania nowych, odmiennych tworów melodycznych, w których objawiłaby się indywidualność twórcza kompozytora. Stąd więc pierwotna podstawa melodyczna ulega najrozmaitszej interpretacji, przesunięciem — i to tak dalece, że powstają n o w e m o t y w y. Takim nowym motywem jest właśnie figura czterodźwiękowa



która sprawia, że melodyka w dalszym przebiegu utworu otrzymuje nowe oblicze, zgodnie z podstawami tektonicznymi jego formy. Gdybyśmy natomiast chcieli sprowadzić przebieg melodyczny do prostych odcinków gamowych, wówczas zabrakłoby czynników decydujących o rozczłonkowaniu linii i o jej właściwej strukturze motywicznej.

Skoro mowa o zagadnieniu rozczłonkowania, to w tym wypadku nie można pominąć zagadnienia tzw. m o t y w ó w c z o ł o w y c h. Są to niekiedy twory bardzo małe, a jednak posiadające jakiś specyficzny, łatwo na siebie zwracający uwagę układ interwałów, który przy każdorazowym pojawieniu się jest dobrze rozpoznawalny. W Preludium b-moll motyw taki możemy zauważyć na

---

6) Hugo L e i c h t e n t r i t t, Analyse der Chopin'schen Klavierwerke. Berlin 1921, t. I, str. 158—160.

początku t. 2, 6, 18, 22. Rzecz jasna, ilość tych motywów byłaby za mała dla wprowadzenia punktów dystynkcyjnych. Toteż w utworach nieco większych rozmiarów motywów takich jest zazwyczaj więcej, aczkolwiek nie muszą one być wszystkie identyczne. Spostrzegamy to już w cytowanym przykładzie III, gdzie nastąpiła redukcja melodycznej paraboli do przestrzeni jednotaktowej. Niekiedy, jak np. w zakończeniu interesującego nas Preludium, następuje nagromadzenie tego rodzaju łatwo uchwytnych motywów, stając się zarazem środkiem spotęgowania ruchu melodycznego (przykład III).

Na spostrzeżeniach tych nie wyczerpuje się jeszcze problem rozczłonkowania linii figuracyjnej. Z uwagi na muzykę romantyczną jest to problem dość złożony, bowiem w tych czasach oddziaływuje silnie budowa okresowa, wpływając na rozczłonkowanie przebiegu melodycznego w sposób podobny do zasad struktury okresowej. Można to zauważyć już w przykładzie II, gdzie właśnie dzięki zastosowaniu motywu czołowego da się przeprowadzić podział na dwa czterotakty. Gdybyśmy strukturę tego odcinka potraktowali schematycznie, można by uznać pierwszy czterotakt za rodzaj poprzednika, drugi zaś za następnik. Tymczasem głębsze wniknięcie w istotę struktury przekonuje nas, że zakończenie pierwszego czterotaktu bynajmniej nie pokrywa się z właściwościami zakończenia współczynników budowy okresowej. W strukturach okresowych w miejscach przejścia poprzednika w następnik oraz w zakończeniu samego następnika występują niemal z reguły silne cezury, wcięcia prowadzące do zmian rytmicznych, przeważnie do wydłużeń wartości rytmicznych. Figuracja natomiast nie pozwala na żadne cezury, dążąc do płynnego rozprzestrzeniania się linii. Stąd więc nie ma tam jasno zaznaczonych punktów dystynkcyjnych. O dystynkcji decyduje nie zakończenie czterotaktu, ale początek następnego odcinka, wobec czego powstaje (nawet mimo oddziaływania budowy okresowej) zjawisko nowe, w pewnym sensie przeciwstawne. I choć przejawy ewolucyjne są niekiedy widoczne w budowie okresowej, mimo to nie można by powiedzieć, że w naszym Preludium decydują one o tej budowie. Przeciwnie, w strukturach okresowych ewolucjonizm występuje rzadziej, jest zjawiskiem przeniesionym raczej z form innych. W formach figuracyjnych zaś staje się czymś istotnym, czymś, bez czego forma taka istnieć nie może. Na to wskazuje całe Preludium b-moll, gdzie stanowczo nie można w sposób przekonywający wykazać, co należy uważać za poprzednik, a co za następnik. Z gamowego impulsu rozwija się tam całość przebiegu

melodycznego. Narasta on zwolna, potęguje się, a w chwili, kiedy początkowy impuls już się zużył, powraca do niego kompozytor znowu, aby nabrać nowych sił dla nowych czynności konstrukcyjnych i wyrazowych. To narastanie jest identyczne z f a z a m i e w o l u c y j n e g o p r z e b i e g u. Ilość faz zależy od rozmiarów utworu oraz od siły działania czynnika ewolucyjnego. Zazwyczaj, gdy utwór jest większych rozmiarów, faz tych jest więcej, ale może się zdarzyć, jak np. w Preludium D-dur, że na małej przestrzeni spotykamy większą ich ilość. Ponieważ w wypadkach takich zachodzi z reguły nawiązanie do początkowego materiału motywicznego, przeto może to prowadzić do niewłaściwej interpretacji formy, mianowicie do ujmowania struktury w sensie budowy rondowej. Rondo stoi jednak na przeciwległym biegunie w stosunku do budowy ewolucyjnej i dlatego ujmowanie takie jest niewłaściwe [7]).

Opisane właściwości przebiegu melodycznego nie są u Chopina celem samym w sobie, ale stają się wykładnikiem wyrazu. Niewątpliwie trudną jest rzeczą opisać ściśle oddziaływanie emocjonalne muzyki. A jednak muzykologia okresu międzywojennego zrobiła pewien krok w tym kierunku. Mam tu na myśli muzykologów zorientowanych psychologicznie, którzy zwrócili uwagę na właściwości energetyczne elementów i formy. W ten sposób stworzono pomost pomiędzy strukturą dzieła a jej wyrazem. Bowiem nie da się zaprzeczyć, że cechy konstrukcyjne środków posiadają ściśle określone właściwości energetyczne. Przy pomocy ścisłych metod, zwłaszcza w zakresie harmoniki, można dokładnie wymierzyć energetykę przebiegów formalnych. Od energetyki natomiast prowadzi droga do uchwycenia wyrazu dzieła.

W toku dotychczasowych naszych rozważań nad melodyką figuracyjną zauważyliśmy, że właściwa praca konstrukcyjna zaczyna się dopiero wówczas, gdy kompozytor przechodzi z prostego pochodu gamowego do jego rozwijania. Rozwijanie zaś staje się właśnie źródłem potęgowania napięć. Jest rzeczą zrozumiałą, że potęgowanie takie nie może wykazywać stałej linii wznoszącej się, że w pewnych miejscach musi następować spadek napięcia, w rezultacie czego zmuszony jest kompozytor używać odpowiednich środków. Już na przestrzeni drugiego czterotaktu (przykład II, t. 6—9) mamy do czynienia zarówno ze spotęgowaniem jak i spadkiem

---

7) Bliższe wyjaśnienia co do istoty formy ronda podaję w swej „Metodyce nauczania form muzycznych". Kraków 1946.

napięcia. Spotęgowanie jest tam rezultatem wznoszącej się linii melodycznej, w której nuty zamienne i boczne przyczyniają się w głównej mierze do zaakcentowania bardziej niespokojnego, porywistego charakteru linii. A ponieważ relatywność odgrywa w muzyce rolę znaczną, zwłaszcza w odniesieniu do działania energetycznego środków, przeto tylko przez porównanie z poprzednim pochodem możemy przekonać się, na ile potęgowanie zostało wzmożone. Przeciwstawiony tu bardziej już skomplikowany ruch linii melodycznej stosunkowo prostemu pochodowi gamowemu, wskazuje zupełnie wyraźnie, że stosownie do ilości użytych nut zamiennych i bocznych, nastąpiło spotęgowanie napięcia. To samo odnosi się i do odprężenia. Ale w tym wypadku należy zwrócić uwagę jeszcze na jeden szczegół, mianowicie na problem równowagi, który razem z relatywnością działania środków decyduje o logice przebiegu melodycznego. W tym wypadku chodzi o to, że spotęgowanemu przebiegowi nie mógł kompozytor przeciwstawić pierwotnej postaci odprężenia, ponieważ wówczas zostałaby zachwiana równowaga pomiędzy współczynnikami energetyki melodycznej.

W imię zasady zachowania należytej równowagi pomiędzy środkami zmienił Chopin postać pochodu opadającego, posługując się wspomnianymi oktawowymi przeniesieniami i uzupełniającymi sekstami. W wyniku tych wszystkich zabiegów konstrukcyjnych i energetycznych powstaje specyficzny charakter przebiegu, nacechowany wzmożonym ruchem, na tle którego rodzi się namiętne pulsowanie zwolna wyodrębniających się motywów. Jest to szczegół o tyle ważny, że sam pochód gamowy, proste następstwo dźwięków, nawet ściśle zrytmizowane i zmetronomizowane, nie sprzyja indywidualizacji struktury motywicznej. Obecnie, kiedy podstawę gamową uczynił kompozytor swoim twórczym natchnieniem, gdy przeszła ona na drogę ewolucyjnego stawania się, zaczyna już emocjonalnie przemawiać struktura motywiczna, która rodzi się wraz z działaniem czynnika ewolucyjnego. W wypadku takim było by czymś niewłaściwym dążenie do ścisłego sprecyzowania tego, co motywy takie mają wyrażać. Wystarczy tu samo tylko stwierdzenie, że w odróżnieniu od pierwotnego pochodu gamowego następuje spotęgowanie napięcia, będące wyrazem coraz to większego wzburzenia. Również redukcja falistej struktury linii melodycznej do przestrzeni jednotaktowej nie pozostaje bez wpływu na energetykę przebiegu i jego wyraz. Szybko opadające napięcie w dwóch tak-

13*

tach poprzednich, które straciło na sile do tego stopnia, że wymaga ponownego nasilenia, stało się przyczyną tego, że kompozytor niejako od początku rozpoczyna pracę w tym kierunku. Czynnik melodyczny, współdziałając w tym wypadku z dynamiką (crescendo), rozplanowaną na dość znacznej przestrzeni, wyznacza impulsywność linii etapami, która doprowadza w końcu do potężnego fortissimo, gdzie z powrotem następuje nawiązanie do punktu wyjściowego (t. 18).

Ten krótki opis wystarczy na razie do zorientowania się, jak rozwija się linia melodyczna, która początek swój bierze z pochodu gamowego.

Na tym jednak nie wyczerpuje się jeszcze całość problemów melodyki tego rodzaju. Dotychczas nie zwróciliśmy uwagi na jeden z zasadniczych elementów muzycznych, mianowicie na rytmikę. Otóż, w odróżnieniu od form ściśle okresowych, gdzie zazwyczaj występuje rytmika zróżnicowana, melodie figuracyjne posiadają rytmikę jednorodną, tzn. opierają się na tych samych drobnych wartościach rytmicznych. W Preludium b-moll są to szesnastki, które z uwagi na tempo utworu (presto con fuoco) decydują o bardzo szybkim ruchu. Nie ulega wątpliwości, że właśnie jednorodność rytmiczna jest podstawową cechą typowej melodyki figuracyjnej. Jednorodność ta decyduje ponadto o pierwszym wrażeniu, jakie odbieramy słuchając tego rodzaju przebiegów melodycznych. I gdyby nie opisane powyżej szczegóły techniczne, energetyczne i wyrazowe, przebiegowi takiemu groziłaby niechybnie monotonia i bezwyrazistość. Niemniej jednak nie można nie doceniać jednorodności rytmicznej. Dzięki niej przebieg melodyczny staje się jednolity, ciągły, co przyczynia się w wielkim stopniu do integracji przebiegu formalnego.

Gdybyśmy chcieli twory takie analizować zupełnie dokładnie, musielibyśmy uwzględnić wpływ całkującego czynnika rytmicznego na siłę oddziaływania elementów innych. Praktycznie oznacza to do pewnego stopnia zmniejszenie działania w naszym wypadku takich czynników, jak np. nuty zamienne i boczne oraz przeniesienia oktawowe i uzupełnienia sekstowe. Ale jednorodność rytmiczna umożliwia jednocześnie wprowadzenie takich środków, które przy innej strukturze rytmicznej godziłyby w jednolitość przebiegu linii melodycznej i niwelowałyby zupełnie siłę działania czynnika ewolucyjnego. Dla przykładu przedstawmy sobie, że w przeciwstawieniu do pochodu gamowego, który został w odpowiedni sposób rytmicz-

nie zróżnicowany i agogicznie przekształcony na korzyść tempa wolnego, wprowadzony został następnie odcinek melodyczny ze wspomnianymi już niejednokrotnie środkami. Wówczas wystąpiłby z całą jaskrawością kontrast przebiegów, które w żaden sposób nie mogłyby się złożyć na jednolitą całość. Powyższa uwaga wystarczy dla zrozumienia, co oznacza jednorodność rytmiki w figuracyjnym przebiegu melodycznym i jaki jest jej cel.

Dotychczas rozpatrywaliśmy strukturę melodyczną, opartą w zasadzie o g a m ę d i a t o n i c z n ą, jako siłę początkową przebiegu. Zachodzące tam w pewnych miejscach kroki chromatyczne nie zmieniały istoty rzeczy tak dalece, żeby można było mówić o konstrukcyjnym przekroczeniu diatoniki. Zmiany te występowały w miejscach wygięcia linii melodycznej. Inaczej natomiast przedstawiała się sprawa w dalszym przebiegu, gdzie oddziaływał już czynnik ewolucyjny. W tej chwili interesuje nas podstawa gamowa, jako siła początkowa. W Preludium gis-moll spotykamy się z nowym zjawiskiem, mianowicie, że tą siłą początkową nie jest gama diatoniczna, lecz c h r o m a t y c z n a.

V PRZYKŁAD, t. 1—8:



Gama ta nie występuje jednak w postaci czystej, jak najprostszej, lecz ulega stylizacji. Tym różni się od gamy chromatycznej, stanowiącej podstawę Etiudy a-moll op. 10, nr 2. Stylizacja polega tu na dwójkowym uszeregowaniu dźwięków, przy czym każdy z nich ulega powtórzeniu, w rezultacie czego jasno zarysowuje się struktura motywiczna już od samego początku utworu. Z uwagi na tempo (presto) są to motywy bardzo krótkie. Niemniej jednak

posiadają one ważne znaczenie tektoniczne nie tylko dla struktury pierwszego czterotaktu, ale w ogóle dla całości utworu dzięki wykorzystaniu dwójkowego układu motywów w całym jego przebiegu. Już ten szczegół zezwala na poznanie różnicy, jaka zachodzi pomiędzy podstawą gamową Preludium b-moll a gis-moll. Jak wiadomo, w Preludium b-moll struktura motywiczna rodziła się w toku stawania się utworu, tzn. od miejsca, gdzie kompozytor przeszedł na drogę ewolucyjnego wnikania w możliwości tektoniczne gamy. Tu natomiast motywika jest od razu dana, i to w takim kształcie, który pozostaje niemal że w stanie niezmienionym przez cały przeciąg utworu. Fakt ten tłumaczy dalsze zjawiska melodyczne zachodzące już chociażby na przestrzeni pierwszego ośmiotaktu. Podczas gdy w ewolucyjnym opracowaniu podstawy tektonicznej, występującej na początku utworu, da się zawsze stwierdzić w Preludium b-moll obecność gamy lub jej szczątków, to już w drugim czterotakcie Preludium gis-moll znika podstawa gamowa.

Zachodzą tam jeszcze inne różnice, polegające na odwróceniu się od początkowego punktu wyjściowego, mianowicie od schromatyzowania linii. Skutkiem tego pierwszy ośmiotakt składa się w zasadzie z dwóch różnych odcinków. W pierwszym występuje wznosząca się gama chromatyczna, w drugim zaś opadająca faliście linia diatoniczna. Nie trzeba tu chyba dodawać, że tylko dzięki jednolitości rytmicznej i motywicznej cały ten przebieg tworzy wzajemnie uzupełniającą się całość. Ale działa tu jeszcze coś innego. Tą siłą wiążącą, która spaja obydwa czterotakty, jest struktura nawiązująca żywo do budowy okresowej, mimo że zakończenie pierwszego czterotaktu przechodzi płynnie w początek następnego. Decyduje tu zatem w wielkim stopniu charakter współczynników tej ośmiotaktowej budowy. Impulsywny charakter pierwszego czterotaktu ma w sobie coś z pytania, charakterystycznego dla poprzednika, nagromadzone zaś spotęgowanie napięcia znajduje rozładowanie w następnym czterotakcie, który odpowiada następnikowi. Dlatego też poszczególne odcinki tego przebiegu bardziej zbliżają się do budowy okresowej niż miało to miejsce w Preludium b-moll. Niemałą rolę odgrywa nawet zakończenie drugiego czterotaktu, tzn. jego ostatni takt, oparty na dominancie górnej i strukturalnie do pewnego stopnia izolowany od całości przebiegu. W ten sposób pierwszy ośmiotakt, noszący na sobie znamiona budowy okresowej, tworzy zamkniętą w sobie całość tak pod względem struktury jak i energetyki i wyrazu. Wy-

stępuje tam zaokrąglony w sobie proces energetyczny, który będzie się powtarzał w większych wymiarach w toku całego utworu.

Częściowo skończony proces energetyczny, zamknięty w obrębie pierwszego ośmiotaktu, sprawia, że kompozytor musiał w dalszym przebiegu wrócić znowu do początku, żeby zaczerpnąć sił do dalszej pracy. Wynika to z charakteru formy, mianowicie z jego podstawy ewolucyjnej. Toteż pierwszy czterotaktowy odcinek, oparty na gamie chromatycznej, będzie pobudzał do rozwijania coraz to dłuższych łuków melodycznych, w których będzie ulegać stopniowo zmianie nawet struktura interwałowa i w pewnym sensie motywiczna. Rzecz jasna — znaczenie pierwszego ośmiotaktu jako impulsu, jako jądra zarodkowego, pozostanie zawsze aktualne. Stąd po chromatycznym wątku melodycznym nastąpi linia, oparta na diatonice.

Wspomniane oddziaływanie czynnika ewolucyjnego, które objawiło się w zmianach interwałowych i motywicznych, nastręczało niemałe trudności w frazowaniu linii melodycznej, zwłaszcza na przestrzeni od t. 13 do 20, a więc w tym miejscu, gdzie w fazie drugiej utworu (od t. 9 do 28) przeszedł kompozytor do rozbudowy pierwotnego ujęcia. Ażeby podać chociaż kilka przykładów, wystarczy tu wspomnieć o wersji Paderewskiego, Bronarskiego i Turczyńskiego [8]), gdzie całość została potraktowana zupełnie schematycznie przez podział na odcinki dwutaktowe. Natomiast Scholtz [9]) i Raoul Pugno [10]) przeprowadzają podział 2 + 2 + 4. Jeszcze inaczej robi Beniamino Cesi [11]), frazując 2 + 4 + 2. Wielkim utrudnieniem w frazowaniu jest niewątpliwie szybkie tempo utworu, które nie zezwala na silniejsze cezury. Zresztą takie ostre podkreślanie poszczególnych fraz nie zgadzałoby się z istotą formy figuracyjnej, nastawionej na ciągłość przebiegu melodycznego. Obowiązkiem jednakże nauki pozostanie zawsze wniknięcie w środki ewolucyjne utworu, co może doprowadzić do odpowiedniej interpretacji wykonawczej. Na ogół nie zachodzi żadna konieczna potrzeba wyodrębnienia odcinków dwutaktowych na przestrzeni t. 13—16. Inaczej natomiast przedstawia się sprawa z następnym

---

8) Chopin. Dzieła wszystkie. T. I. Instytut Fryderyka Chopina — Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

9) Chopin. Präludien und Rondos. Edition Peters.

10) Chopin. Préludies, Rondos. Universal-Edition.

11) Composition de F. F. Chopin. Livre 2. Société Anonyme Éditions des Ricordi.

czterotaktem. Występuje tam w sposób niedwuznaczny nowa kumulacja dwutonowych motywów. Początkowo łączą się one w grupy po 4 (t. 17 i 1 ćwierć t. 18), a następnie po 2. W wyniku tego nowego ugrupowania powstaje nawet nowa struktura motywiczna, która łączy początkowo dwójki w jeden motyw czterotaktowy, tworzący umiejscowioną na przestrzeni $2^2/_3$ taktu pewnego rodzaju formułę melodyczno-harmoniczną. Formuła ta staje się wyrazem stopniowego wyczerpywania się napięcia i zarazem środkiem prowadzącym do dalszych powikłań motywicznych, gdzie znowu powstają z danego pierwotnie materiału motywicznego nowe struktury motywiczne, tym razem jednotaktowe.

VI PRZYKŁAD, t. 21—24:



A jednak nie można powiedzieć, że na skutek tego przekształcenia zerwał kompozytor z pierwotnym materiałem motywicznym. Nadal utrzymują się tutaj skojarzenia dwutonowe, które stały się obecnie cząstkami większych motywów. Wygląda to pozornie na jakieś nieporozumienie, skoro te nowe zjawiska traktujemy ze stanowiska dotychczasowej szkolnej nauki o formach muzycznych. Sedno sprawy tkwi w tym, że jakość przebiegu melodycznego przy oddziaływaniu czynnika ewolucyjnego wpływa na kształtowanie się struktury motywicznej. Na tej podstawie przekonujemy się o właściwych cechach pierwotnych dwutonowych motywów. Nie są to motywy we właściwym znaczeniu tego słowa, lecz t w o r y c z ą s t k o w e. Dopiero w dalszym przebiegu zarysowują się coraz wyraźniej ich zdolności do łączenia się w szerzej rozbudowane skojarzenia motywiczne. Ma to wpływ również i na budowę większych odcinków formalnych, bowiem w tym wypadku powstają już rzeczywiście struktury dwutaktowe, mieszczące się całkowicie w ramach struktury okresowej.

Przewaga czynnika diatonicznego w miejscach oddziaływania właściwej ewolucji powoduje zatrzymanie pochodów diatonicznych nawet w tych miejscach, gdzie kompozytor nawiązuje do materiału początkowego, a więc tam, gdzie występuje wznosząca się linia melodyczna.

VII PRZYKŁAD, t. 29—37:



W przeciwieństwie do budowy okresowej następują obecnie coraz większe wydłużenia, tak iż z odcinka dwutaktowego powstaje odcinek wypełniający dwa takty i ćwierć, następnie zaś cztery ($^2/_4$ + 3 + $^1/_4$). Impuls pierwotnego materiału motywicznego przechodzi w tym miejscu od razu na drogę rozwoju uzyskując w dynamice należyte uzupełnienie (cresc. — ff). Dla uchwycenia całokształtu przebiegu melodycznego, przebiegu, który jako forma wychodzi od chromatycznej podstawy gamowej, należy jeszcze zwrócić uwagę na ostatnią fazę jego formy. Występuje tam już zupełnie jasne zużycie się siły napięcia, co w sposób bardzo wymowy charakteryzuje opadająca formuła melodyczna, która w pewnym miejscu (t. 57—60) zostaje nawet umiejscowiona.

VIII PRZYKŁAD, t. 53—65:



Mimo to i w ostatniej fazie utworu nie brak zjawisk, wskazujących na pracę motywiczną, prowadzącą do nowych skojarzeń. Mam tu na myśli struktury złożone z trzech dwutonowych motywów cząstkowych, które w dalszym toku zostają rozbudowane do frazy dwutaktowej, ujętej w ten sposób, że początek jej zaczyna się na drugiej części taktu, koniec zaś przypada na początek taktu trzeciego. Ma to niewątpliwy związek ze wspomnianą opadającą formułą, gdzie jasno są zarysowane grupy wypełniające po trzy dwutonowe motywy cząstkowe. W tym wypadku następuje jednak ciekawe zjawisko ze stanowiska metrycznego. Przedtem początek grupy przypadał niemal zawsze na początek poszczególnych taktów [12]), obecnie zaś grupa taka rozpoczyna się na drugiej części taktu. A więc występuje tu pewnego rodzaju przesunięcie. Nie prowadzi ono jednak do zaburzenia rytmicznego z tego powodu, że po początkowych grupach, wypełniających dwutonowe motywy cząstkowe, następują dłuższe odcinki pośredniczące, zakończone normalną kadencją.

IX PRZYKŁAD, t. 65—73:



W zakończeniu zaś utworu następuje dalsze osłabienie początkowej siły melodycznej. Zostaje tam zachwiana ciągłość pierwotnego ruchu rytmicznego z powodu wystąpienia nowej formuły melodycznej, której towarzyszy tylko w niektórych miejscach dawniejsza motywika.

---

[12]) Wyjątek stanowią t. 33, 37, 39, 40. W wypadkach tych zachodzi jednak odmienne uszeregowanie motywów cząstkowych niż w ostatniej fazie utworu.

X PRZYKŁAD, t. 74—81:



Rozważania nasze o drugim typie figuracji, biorącej swój początek z podstawy gamowej, zezwoliły na poznanie nowych problemów konstrukcyjnych melodyki. Przy powierzchownym traktowaniu sprawy mogło by się wydawać, że zasadniczo nie wielkie zachodzą tu różnice w porównaniu z typem melodyki poprzednio omówionej. Odnosi się to przede wszystkim do samej podstawy tektonicznej, wychodzącej od gamy oraz do rytmiki, której jednorodność przenika utwór niemal w całości, wreszcie do czynnika ewolucyjnego, decydującego o formalnym stawaniu się przebiegu melodycznego. Mimo tych wspólnych założeń skonstatowaliśmy dość znaczne różnice, wypływające właśnie z metody rozwijania, względnie wykorzystywania początkowego impulsu melodycznego. W odróżnieniu od Preludium b-moll chromatyka nie jest tu wykładnikiem właściwego wysnuwania możliwości ewolucyjnych linii, lecz przeciwnie, możliwości te dochodzą do głosu dzięki przeciwstawieniu diatoniki — linii chromatycznej. Ze względu na większe oddziaływanie struktury okresowej, przeciwstawienie to łączy się z początkową podstawą gamową, tworząc w zasadzie właściwy punkt oparcia dla dalszych czynności konstrukcyjnych i wyrazowych, prowadzący do wyodrębniania się nowych tworów motywicznych i formalnych w postaci fraz dwutaktowych i więcej - taktowych. Mimo jednolitości pod względem motywiki cząstkowej, przebieg wykazuje wielkie bogactwo w powstawaniu nowych struktur bądź motywicznych, bądź dochodzących do rozmiarów frazy.

Wywiera to znaczny wpływ na wyraz przebiegu melodycznego, którego rozpiętość sięga od początkowego impulsywnego charakteru utworu aż do zużywania się nagromadzonych energii, świadczących jakby o jakiejś rezygnacji. Szczegół ten nie oznacza, żeby czynnik

emocjonalny ulegał w pewnych miejscach osłabieniu, gdyż rozładowaniu napięć towarzyszy niemniejszy w swym działaniu wyraz emocjonalny.

Prawdziwy linearyzm melodyczny przejawia się przede wszystkim w figuracjach, biorących swój początek od pochodów gamowych. U Chopina jednak figuracja ta stanowi mniej liczny typ. Częstym natomiast zjawiskiem jest melodyka figuracyjna, na którą w większym lub mniejszym stopniu wywiera wpływ c z y n n i k h a r m o n i c z n y. Praktycznie objawia się to w stosowaniu tu i ówdzie rozłożonych akordów. Wyrazistość czynnika harmonicznego zależy w wielkim stopniu od tempa. W tempach szybkich jest on mniej widoczny niż w tempach wolniejszych. Toteż utwory figuracyjne niemal z reguły są utrzymane w tempach szybkich, nawet bardzo szybkich. Odnosi się to wszystko również do preludiów Chopina, gdzie w preludiach figuracyjnych wpływ czynnika harmonicznego jest dość znaczny. Dla ilustracji tego stanu rzeczy niech posłuży Preludium D-dur.

XI PRZYKŁAD, t. 5—16:



Ze względu na jednakową rytmikę w obydwóch rękach oraz na częste zmiany harmoniczne odczuwamy tu na każdej części taktu ingerencję czynnika harmonicznego. Zasadnicza formuła figuracyjna, będąca wątkiem melodyczno-harmonicznym, wypełnia przestrzeń jednotaktową, w której zachodzą aż trzy zmiany następstw akordowych. Mimo to łuk melodyczny, występujący na dwóch pierwszych częściach taktu, da się sprowadzić w niektórych miejscach do jednego akordu. A jednak dzięki nutom bocznym

i opóźnieniom, czynnik melodyczny wykazuje dość znaczną siłę. Nie bez znaczenia są również dźwięki podwójne, z których niższy jest składową częścią akordu. Szczegół ten świadczy znowu o wspomnianym już wyżej czynniku harmonicznym. Wobec jego oddziaływania nie wszystkie dźwięki, wchodzące w skład figuracji, są jednakowo ważne, tak iż wątek melodyczny zawiera w sobie kościec, dokoła którego grupują się dźwięki inne. Składową częścią takiego kośćca jest w naszym wypadku pierwszy dźwięk wątku oraz dwa dźwięki końcowe, zaakcentowane przy pomocy opóźnienia i jego rozwiązania.

XII PRZYKŁAD



Z podobnym zjawiskiem spotykamy się również i w Preludium H-dur.

XIII PRZYKŁAD, t. 1—14:

Vivace

(p) legato

Czynnik harmoniczny występuje tu w innych okolicznościach, mianowicie w pewnych miejscach przebiegu (t. 5, 9—12), gdzie dźwięki, wchodzące w skład akordów, są niejako uzupełnieniem figuracji. Wyodrębnianie się natomiast kośćca melodycznego prowadzi do wewnętrznych skojarzeń polimelodycznych[13]), w których dźwięki wyższe stanowią kościec, zaś dźwięki niższe są jego polimelodycznym uzupełnieniem.

XIV PRZYKŁAD



W wypadku Preludium H-dur uzupełnienie takie wykorzystuje konstruktywną rolę ornamentyki, początkowo (t. 4—5, 7—8, 11—12) w postaci zwykłej przednutki, następnie zaś (t. 15—16, 19—20) mordentu.

Opisane szczegóły figuracji melodycznej, podlegającej wpływom akordyki, ujmują zagadnienie w sposób statyczny, ograniczając się tylko do pewnych miejsc utworu. Nie mówią natomiast niczego o tym, w jaki sposób wątki melodyczne stosowane są w przebiegu, czyli, jaką spełniają tam funkcję. Przykład z Preludium D-dur nie może nam niczego konkretnego powiedzieć o całości przebiegu, już chociażby z tego powodu, że jest on wyjęty z dalszego toku utworu (od t. 5). Niemniej jednak zwrócenie na niego uwagi nie jest bez znaczenia, jeśli chodzi o najbardziej istotną stronę figuracji, mianowicie o zjawisko ruchu. Wspomniany wątek melodyczny występuje właśnie w tych miejscach, gdzie kompozytorowi chodziło o spotęgowanie ruchu. Między tymi częściami występują wyodrębniające się motywy, o czym będzie jeszcze mowa.

Mogło by się wydawać, że ze względu na jednotaktowy wątek melodyczno-harmoniczny utwór otrzymuje dość silne cezury przy każdorazowym jego pojawieniu się, w wyniku czego ciągłość prze-

---

13) Określenie „polimelodyka", wprowadzone na oznaczenie pewnych zjawisk konstrukcyjnych u Chopina przez Bronisławę Wójcik-Keuprulian (Melodyka Chopina, Lwów 1930), ma w tym wypadku szczególne uzasadnienie.

biegu może stać pod znakiem zapytania. Tymczasem całość wątku jest tak skonstruowana, że kończy się on zawsze na dominancie górnej, dzięki czemu otrzymuje kompozytor połączenie z wątkiem następnym, którego początek pozostaje do zakończenia poprzedniego w stosunku D^{+} T. Postaci rzeczy nie zmienia tu fakt użycia odniesień drugiego rzędu, ponieważ wszędzie powstają w tych miejscach prawdziwe stosunki górno-dominantowe, działające, jak wiadomo, silnie funkcyjnie, co przyczynia się do wzajemnej spoistości poszczególnych wątków. Szczegół ten wyraźnie wskazuje, że rola czynnika harmonicznego w przebiegu melodycznym figuracji nie ogranicza się tylko do cech zewnętrznych, a więc do rozkładania akordów, ale sięga głęboko w samą strukturę przebiegu, jest środkiem, który decyduje o jego ciągłości. Jest to tym bardziej godne uwagi, że, jak wykazuje przykład XI, wraz z następstwem wątku występuje również zmiana rejestrów, która bynajmniej nie oddziaływuje w naturalny sposób na spoistość przebiegu, przeciwnie — jest jej przeszkodą. Dzięki jednoczącej sile czynnika harmonicznego nawet zmiana struktury motywicznej nie zdołała zachwiać naturalnością przebiegu melodycznego. Zmianę tę odczuwamy nawet jako coś naturalnego, jako ostateczne wyładowanie spiętrzonych sił, wywołanych dłuższym wystąpieniem wątku melodycznego w różnych oświetleniach harmonicznych i w pewnym stopniu kolorystycznych. A gdy do tego dodamy jeszcze, że w toku Preludium D-dur pojawia się ponadto początkowy motyw czołowy, to sam przebieg figuracji w całości utworu wykaże strukturę dwufazową, która rozpoczyna się pierwotnym motywem czołowym, przechodzi w opisany ruch wątku, by w końcu znaleźć ujście w zmianie motywicznej, nawiązującej jeszcze raz do początku. W rzeczywistości panuje tam tylko optycznie różnorodność zbyt wielka, wyrazowo natomiast Preludium D-dur jest utworem jednolitym, bez jakichkolwiek większych zaburzeń energetycznych. W podobny sposób kształtuje się i Preludium H-dur. Różnica polega tylko na szerszym rozbudowaniu łuku melodycznego w zakończeniu fazy pierwszej. Zresztą sam opis melodyki nie może objąć jeszcze wszystkich zagadnień formalnych, chociażby dlatego, że element melodyczny jest tylko jednym z czynników składających się na całość formy. Wychodząc od melodyki, wkraczamy w zagadnienie formy stopniowo,

a w miarę poznawania innych elementów będziemy sięgać w coraz to głębsze warstwy budowy formalnej.

Istnieją jednak preludia Chopina, gdzie czynnik harmoniczny występuje w melodyce figuracyjnej jeszcze wyraźniej. Opisany poprzednio typ melodyki figuracyjnej stanowi niejako wstęp do poznania innych typów tego rodzaju. Zauważyliśmy tam obok oddziaływania czynnika harmonicznego również tworzenie się kośćców melodycznych, gdzie niektóre dźwięki, wchodzące w skład figuracji, otrzymują jakby drugorzędne znaczenie. Obecnie wyodrębnimy te dwie właściwości figuracji. Będą to zatem linie figuracyjne, w których kościec melodyczny nie wyodrębnia się należycie oraz takie, gdzie jest on podkreślony zupełnie wyraźnie. Do pierwszego rodzaju należy melodyka najwcześniejszego Preludium Chopina, tzn. As-dur z r. 1834 oraz Preludium F-dur. Dla zorientowania się jak wygląda figuracja pierwszego rodzaju, wystarczy powołać się na pierwszy ośmiotakt z Preludium As-dur (p. przykład I).

Mamy tam do czynienia z rozłożonymi akordami, zawierającymi tu i ówdzie dźwięki przejściowe lub boczne. Plastyczność obrazu zwalnia nas od bardziej szczegółowego opisu. Zresztą utwór ten posiada mniejsze znaczenie dla poznania istotnych cech preludiów Chopina, a w całokształcie jego twórczości zajmuje, jak zaznaczyłem, niewątpliwie bardzo skromne miejsce. Nie należy jednakże sądzić, żeby wskazany przykład mógł dokładnie zilustrować cały przebieg melodyczny utworu. Podobnie jak i w omówionych dotychczas Preludiach, przede wszystkim D-dur i H-dur, tak samo i w Preludium As-dur pierwotne nastawienie strukturalne kompozytora nie utrzymuje się w jednakowym natężeniu. Toteż w niektórych miejscach przebiegu zmienia się ono na korzyść wyodrębniających się niektórych dźwięków, co mogło by posłużyć do skonstruowania tam jakby kośćca melodycznego, stojącego ponad całokształtem figuracji. W wypadku tym chodziło nam jednak o umożliwienie poznania klimatu stylistycznego, panującego w Preludium As-dur.

O wiele natomiast ciekawszym przypadkiem jest figuracja w Preludium F-dur. I tu harmonika działa na całej przestrzeni linii figuracyjnej, ale w tym wypadku środki harmoniczne są już zupełnie inne.

XV PRZYKŁAD, t. 1—4:



Pozornie struktura harmoniczna wydaje się dość prosta, zwłaszcza gdybyśmy chcieli wnosić o niej na podstawie symboliki funkcyjnej, która ogranicza się do toniki i dominanty górnej. Przy bliższym jednak zastanowieniu się zauważamy, że nie jest to prosty wyznacznik toniki, lecz jej czterodźwięk paralelny, będący w swej istocie wartością k o l o r y s t y c z n ą. I właśnie dopiero przebieg linii melodycznej całości utworu wykazuje, jak figuracja, oparta na czynniku harmonicznym, może stać się wykładnikiem poczynań kolorystycznych kompozytora. Linia melodyczna, krocząc po dźwiękach akordu, przechodzi przez różne rejestry, oświetlając każdorazowo w odmienny sposób podstawowy wątek melodyczno-harmoniczny. Właśnie zmiana rejestrów, a nie następstwa akordowe, stanowi tu o czynniku ewolucyjnym. Rzeczywiście jest to wielkie odkrycie Chopina, które oceniono należycie dopiero w czasach impresjonizmu muzycznego. I jeszcze na jeden szczegół należy zwrócić uwagę, mianowicie na stałe powracanie do tego samego dźwięku, krążenie jakby wokół jakiegoś centrum. Na skutek tego powstaje specyficzny rodzaj figuracji, po prostu unieruchomiony w pewnych miejscach, wskazujących na jej r o t a c y j n ą s t r u k t u r ę. I ta cecha należy również do nowych już środków konstrukcji [14]), z których robili użytek nie tylko kompozytorzy w okresie impresjonizmu, ale i późniejsi, kiedy harmonika funkcyjna przestała

14) Nie należy tego brać dosłownie, ponieważ rotacyjna struktura linii melodycznej należy do pierwotnych typów melodyki, spotykanych w muzyce ludowej i orientalnej. W okresie poromantycznym stała się ona czymś „nowym" z uwagi na jej wykorzystanie w muzyce kierunków najnowszych.

istnieć i kiedy w środkach melodycznych szukano oparcia w dążeniu do centralizacji materiału dźwiękowego.

Z melodyką, gdzie występuje wyodrębnianie się kośćca melodycznego na tle figuracji, spotykamy się w Preludiach es-moll i Es-dur.

XVI PRZYKŁAD

Preludium es-moll

t. 1—5:



Preludium Es-dur

t. 1—10:

Chociaż utwory te grupujemy razem, to jednak nie można powiedzieć, że siła oddziaływania kośćca melodycznego jest w obydwóch wypadkach jednakowa.

W Preludium es-moll siła ta jest nieco mniejsza niż w Preludium Es-dur. Decyduje tu zarówno sposób ujęcia całości jak i umiejscowienia dźwięków głównych melodii. Podobnie jak w finale Sonaty b-moll Chopina, mamy tam do czynienia z melodyką figuracyjną opartą na zdwojeniach oktawowych, tak że w pewnym sensie utwór ten ujęty jest jednogłosowo. Oczywiście, że z uwagi na figurację harmoniczną, element harmoniczny przejawia się tutaj zupełnie wyraźnie. Ponadto dźwięki, stanowiące kościec melodyczny, występują w różnych miejscach, tzn. raz są one dźwiękami środkowymi, innym zaś razem początkowymi lub końcowymi triol, stanowiących rytmiczną podstawę figuracji.

Inaczej przedstawia się sprawa w Preludium Es-dur. Tam towarzyszenie harmoniczne jest zupełnie jasno zaznaczone, zaś dźwięki, stanowiące kościec melodyczny, są zawsze początkowymi dźwiękami triol, co w sposób wymowny przyczynia się do wyrazistości elementu melodycznego.

Ten typ melodyki figuracyjnej stanowi przejście do tych struktur melodycznych, w których kompozytor już w piśmie nutowym wyznacza strukturę rytmiczną i motywiczną przebiegu melodycznego. W preludium Chopina typ ten reprezentują: Preludium C-dur, początkowy odcinek Preludium D-dur oraz Preludium fis-moll.

XVII PRZYKŁAD

Preludium C-dur

t. 1—4:



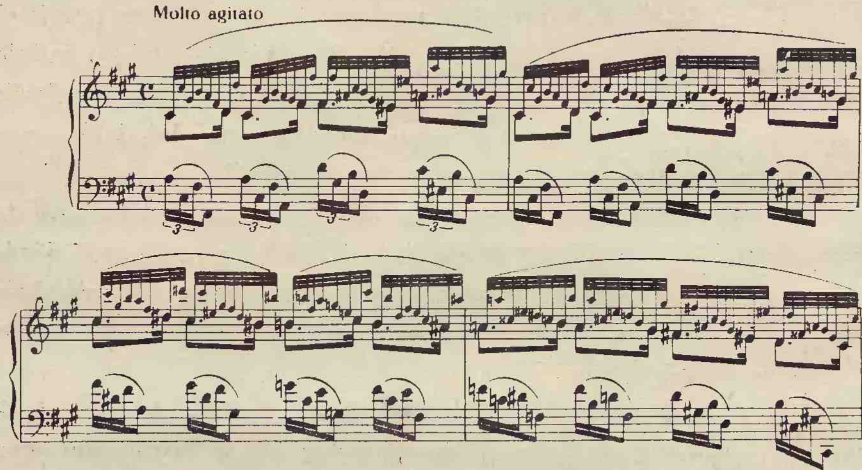
Preludium D-dur

t. 1—4:



Preludium fis-moll

t. 1—4:



Przytoczone przykłady wskazują, w jakim stopniu siła melodyczna wyodrębnia się na tle towarzyszenia harmonicznego. Podczas gdy w Preludium C-dur i D-dur element melodyczny jest jeszcze słabo rozwinięty, to w Preludium fis-moll zaczyna się on wyodrębniać do tego stopnia, że element figuracyjny jako wartość melodyczna schodzi do roli czynnika drugorzędnego. Po prostu jest niejako dodatkowym ornamentem.

W przytoczonych wypadkach przebieg melodyczny podlega tym samym zasadom kształtowania, co w preludiach poprzednio omówionych, a więc wykładnikiem rozprzestrzenienia się formalnego linii melodycznej jest opieranie się o pewien podstawowy wątek melodyczny, który prawie z zasady pokrywa się z jakimś wyodrębniającym się motywem, poddanym z kolei zabiegom ewolucyjnym. Odnosi się to również i do tych struktur figuracyjnych, w których wyodrębnia się kościec melodyczny, albo które, jak np.

w Preludium C-dur, D-dur i fis-moll, wykazują jasno w pisowni przedstawioną strukturę motywiczną. Jak już wspomniałem, zależnie od rozmiarów i od procesu zużywania się siły tektonicznej wątku strona formalna melodyki rozwija się w preludiach Chopina w kilku fazach. Nie można tu podać jakiegoś stałego schematu co do ilości faz. Istnieją bowiem preludia dwufazowe i wielofazowe, zależnie od wspomnianych okoliczności. Wszystko to dotyczy nie tylko preludiów omówionych, ale również innych, nawet takich, gdzie struktura okresowa odgrywa już bardzo wybitną rolę.

Dotychczas zajmowaliśmy się melodyką figuracyjną, opartą wyłącznie na *jednorodnym ruchu rytmicznym*. Ale już w niektórych preludiach, jak np. w gis-moll i H-dur, stała rytmika nie była przestrzegana na całej przestrzeni przebiegu melodycznego. Niemniej jednak miejsca, w których występowały zmiany rytmiczne, były w stosunku do całości tak nieliczne, że jednorodność rytmiczna stawała się tam jednym z głównych czynników formotwórczych rysunku melodycznego. Istnieją jednak preludia figuracyjne z *rytmiką różnorodną*, tzn. takie, których przebieg melodyczny wykazuje znaczne kontrasty rytmiczne. Do tego typu należą Preludia cis-moll i f-moll.

W Preludium cis-moll zachodzi kumulacja figuracji poczętej z ducha harmonicznego z niefiguracyjnym, kontrastującym rytmicznie odcinkiem melodycznym.

XVIII PRZYKŁAD, t. 1—4:

Molto allegro

leggiero

Jest to figuracja wprawdzie należąca do typu figuracji harmonicznej, jednak w sposób chopinowski urozmaicona nutami zamiennymi i przejściowymi. Kontrast rytmiczny występuje silnie z uwagi na przeciwstawienie grupom złożonym z trioli szesnastkowej i dwóch szesnastek ruchu ćwierciowego z elementami rytmu zrywanego. Gdybyśmy zjawisko to traktowali głosowo, to podobnie jak w zakończeniu Preludium gis-moll, należało by stwierdzić, że zmiana rytmiki występuje w innych głosach, podczas gdy głos figuracyjny znajduje ujście na kończącym frazę dźwięku *(gis)*. W fakturze fortepianowej szczegół ten posiada mniejsze znaczenie ze względu na niepolifoniczny charakter samego instrumentu, natomiast ważnym jest fakt kontrastu rytmicznego i melicznego, który sprawia, że przebieg zacytowanego zdania rozpada się na dwa diametralnie różne odcinki, oparte na zupełnie różnych zasadach kształtowania, tzn. na figuracji i na melodyce kantylenowej. W ten sposób została zniesiona jednolitość rytmiczna i meliczna przebiegu, co różni Preludium cis-moll Chopina od innych jego utworów tego rodzaju. Zniesienie jednolitości nie oznacza oczywiście zniesienia organiczności przebiegu. Odcinek, będący kontrastem w stosunku do figuracyjnego odcinka pierwszego, pojawia się tam jako logiczne jego uzupełnienie. Spadające z najwyższej kondygnacji szybkie figury wymagają jakiejś przeciwsiły, która by zatrzymała ten lotny materiał. Stąd rodzi się przeciwstawienie o charakterze czysto konstrukcyjnym i o znaczeniu architektonicznym. Charakter konstrukcyjny kontrastującego odcinka przejawia się w tym, że przyczynia się on do jasnego rozczłonkowania zdania, że nagromadzone w spadającym ruchu energie nie zostają zmarnowane, nie giną bez celu, lecz sublimują się w jędrnym rytmie mazurkowym, będącym tam wyrazem stanowczości i konsolidacji. Dlatego zdanie to, o tak różnych elementach, mogło stać się podstawą całości przebiegu melodycznego utworu, który opierając się na jego czterokrotnym powtórzeniu z nielicznymi zmianami, dowodzi zarazem architektonicznego znaczenia kontrastu. Naturalnie i sam przebieg, powiedzmy, jego ductus, nie pozostaje bez wpływu na organiczność formy linii melodycznej. Tak prosty środek techniczny, jakim jest powtórzenie, posiada bowiem wielką siłę wiążącą.

Preludium cis-moll Chopina, ze swymi kontrastami rytmicznymi i melicznymi oraz jasnym rozczłonkowaniem, stanowi przejście

do innego typu preludiów, których cechą jest melodyka kantylenowa. Zanim ten typ melodyki stanie się przedmiotem naszych rozważań musimy poświęcić jeszcze kilka uwag Preludium f-moll, które również należy do utworów figuracyjnych. Jak już zaznaczyłem, melodyka tego Preludium wykazuje zastosowanie rytmiki zróżnicowanej. Zróżnicowanie to przybiera tam jednak inne formy niż w utworze poprzednio omówionym. Podczas gdy w Preludium cis-moll jeden kontrastujący rytmicznie schemat przenika cały utwór, tzn. konsekwentnie się powtarza, to w Preludium f-moll mamy do czynienia ze stałą zmiennością rytmiki. Obok tej różnicy stwierdzić należy jeszcze zmianę w dysponowaniu środkami rytmicznymi nawet w obrębie tak małych jednostek formalnych, jakimi są frazy.

XIX PRZYKŁAD, t. 1—4:



W Preludium cis-moll zmiana rytmiki zachodziła w dwóch różnych frazach, jako czynnik przeciwstawienia, tu natomiast zmiana taka występuje w obrębie jednej frazy, dla podkreślenia konstrukcyjnie ważnego dźwięku, podobnie jak to uczynił Schumann w swym „Aufschwung". Elementy figuracyjne i kantylenowe łączą się przeto w Preludium f-moll w jedną nierozerwalną linię melodyczną. Naładowane wielką impulsywną siłą początkowe motywy figuracyjne wyrzucają tam dźwięk wyrazowo ważny, który otrzy-

muje nowe oblicze rytmiczne w celu zademonstrowania swych emocjonalnych wartości. Nie przeszkadza to formie ewolucyjnej naszego Preludium, gdzie wątkiem podstawowym są wyjściowe motywy figuracyjne. Jak dowodzi dalszy tok utworu (od t. 3), druga figura czterodźwiękowa staje się nosicielem rozwoju linii melodycznej przy współdziałaniu jeszcze innych zwrotów, stanowiących uzupełnienie do wątku melodycznego. W ten sposób zostaje wydłużona linia melodyczna, prowadząc do powtórzenia pierwszego dwutaktu o kwartę wyżej.

XX PRZYKŁAD, t. 5—8:



Ciekawy jest w tym wypadku ewolucyjny przebieg z uwagi na zachodzącą tam zmianę rytmu (t. 8). Zmiana ta podyktowana jest czynnikiem ornamentalnym, który w preludiach przejawia się stosunkowo rzadko. Grupę ornamentalną ujmuje Chopin w kompleks 22 dźwięków, wypełniający cały takt. Nie można jej jednak w żadnym wypadku uważać za zwykły ornament, za ozdobienie głównych dźwięków melodii. Jest ona wrośnięta integralnie w przebieg ewolucyjny, nacechowany w tym miejscu nadzwyczaj silną koncentracją zwrotów melodycznych i motywicznych. R i e m a n n[15]) interpretuje tę grupę w sposób następujący:

---

15) Podaję za James H u n e k e r'em, Chopin — człowiek i artysta. Tłumaczenie polskie Jerzego Bandrowskiego. Lwów—Poznań 1922, str. 183.

XXI PRZYKŁAD



Interpretacja powyższa nie oddaje jednak całej treści tego nader interesującego przebiegu. Przeciwnie, partykulacja riemannowska stanowi niebezpieczną próbę rozbicia całości. Istota jej leży w tym, że grupa ta koncentruje w sobie wszystkie dotychczas wprowadzone motywy, stłaczając je na najmniejszej przestrzeni. Charakterystyczną cechą tej koncentracji jest zazębienie się poznanych dotychczas składników, co uwidoczni zestawienie:

XXII PRZYKŁAD



Moim zdaniem, nie było by wskazane jakieś ostre frazowanie tego pasażu z tego powodu, że tworzy on nierozerwalną całość. Toteż zestawienie nasze nie ma na celu inspirowania frazowania, lecz wskazuje wyłącznie, z jakich współczynników składa się ta grupa. Nie można jednakże zaprzeczyć, że zestawienie to może się okazać pomocne dla wykonawcy. Znajdujemy tam powtarzające się skład-

niki, który to szczegół nie powinien pozostać bez znaczenia dla akcentacji niektórych dźwięków. W każdym razie jest tu możliwa różna interpretacja, zależnie od tego, jakie motywy zamierzamy specjalnie podkreślić. Zasadą powinno być jednak, aby podkreślano te motywy, które rzeczywiście mają związek z poprzednim przebiegiem. Wobec kondensacji materiału motywicznego nie powinno to nastręczać większych trudności.

Dalszy przebieg Preludium f-moll przynosi nowe zmiany rytmiczne i meliczne.

XXIII PRZYKŁAD, t. 9—21:

Linia melodyczna została tam pocięta przy pomocy pauz na krótkie odcinki. Początkowo zrywa kompozytor związek z motywiką wątku podstawowego. W dalszym jednakże przebiegu następuje jego restytucja, ale wówczas nie jest on już w stanie stworzyć dłuższej linii figuracyjnej. Na przebiegu melodycznym zaważyła gradacja dynamiczna, która urasta do rozmiarów siły tektonicznej. W celu podkreślenia znaczenia tektonicznego dynamiki Chopin stosuje nawet powiększenie zasadniczego motywu (t. 16), wyposażonego w mocne piony akordowe, po których linia melodyczna zostaje znów opanowana przez figurację.

Melodyka Preludium f-moll należy do zjawisk bardzo oryginalnych [16]), jak na czasy powstania tego utworu. Wówczas panowała wszechwładnie struktura okresowa, która, jak już niejednokrotnie podkreślałem, wyciskała swe piętno i na przebiegach linii figuracyjnej. W drugiej części Preludium f-moll znika wszelka skłonność do okresowości, melodyka posiada krótki oddech. Mimo to poszczególne jej odcinki są ze sobą nierozerwalnie związane, każdy nowy odcinek staje się naturalnym następstwem poprzedniego. Nawet elementy ornamentalne zostały wciągnięte w przebieg linii, jako jej formotwórczy element [17]). Ornamentyka staje bowiem na usługach dynamiki razem z harmoniką i fakturą fortepianową. Jest to bardzo ciekawy szczegół, zwłaszcza gdy przypomnimy sobie niektóre utwory Chopina, gdzie ornament posiada inne wyrazowe znaczenie, gdzie ma w sobie coś lekkiego, eterycznego, gdzie jest delikatną, koronkową tkaniną. Jak przekonamy się jeszcze przy innej okazji, ta cecha ornamentyki występuje właśnie w preludiach Chopina szczególnie wyraźnie. Odnosi się to do ornamentów dłuższych, skupiających w sobie większą ilość dźwięków.

2. *Melodyka kantylenowa*

Pod nazwą „melodyka kantylenowa" obejmujemy te twory melodyczne, które w przeciwstawieniu do figuracji, nastawionej

---

16) Leichtentritt (op. cit., str. 163), dopatruje się w Preludium f-moll śladów dawnej tokaty, Weissmann (Chopin. Berlin 1912, str. 169) i Huneker (op. cit., str. 182) widzą tam „burzliwe i płomienne recitativa".

17) Na melodiotwórcze znaczenie ornamentu u Chopina wskazała Wójcik-Keuprulian w swojej pracy o melodyce Chopina.

zazwyczaj na jednorodność przebiegu rytmicznego i na żywy ruch, operują szerszymi łukami melodycznymi przy równoczesnej inklinacji do ich śpiewności. Melodyka taka posiada zazwyczaj strukturę okresową, aczkolwiek okresowość nie jest w preludiach Chopina wyłączną cechą melodyki kantylenowej. Obok typowych struktur okresowych spotykamy tam twory zbliżone do budowy okresowej, wykazujące niejako okresowość zniekształconą oraz linie melodyczne, oparte na innych jeszcze zasadach kształtowania. Rozpatrywania nasze rozpoczniemy od struktur okresowych.

Nie jest przypadkiem fakt, że preludia, wykazujące najprostszą budowę okresową, a więc Preludia A-dur i c-moll, posiadają w cyklu 24 Preludiów Chopina rolę epizodyczną. Jak już niejednokrotnie podkreślałem, typową strukturą dla formy preludium nie jest struktura okresowa, ale figuracyjno-ewolucyjna. Dopiero z biegiem czasu, kiedy emocjonalizm, a ściśle mówiąc, sentymentalizm zaczął przejawiać się w muzyce instrumentalnej, niejednokrotnie rezygnowano z przyrodzonych możliwości danego instrumentu w poszukiwaniu nowych form wyrazu. Skutkiem tego i w muzyce fortepianowej (przedtem jeszcze klawesynowej) rezygnowano z czynnika figuracyjnego na rzecz szeroko rozprowadzonej kantyleny. Przejawiło się to szczególnie wyraźnie w epoce romantycznej, nastawionej na wydobycie maksimum ekspresji. U Chopina, kompozytora o wielkim ładunku emocjonalnym, przejawy takie należy uważać za zupełnie normalne. Dlatego też nic dziwnego, że niemal połowa jego preludiów rezygnuje z formy figuracyjnej i wykorzystuje melodykę kantylenową. Jak wiemy, Chopin jako wykonawca szczególnie celował w prowadzeniu kantyleny, i to na tak trudnym dla osiągnięcia tego celu instrumencie, jakim jest fortepian. Dzięki temu wniknięciu w nowe możliwości wyrazowe fortepianu rozszerzył formę preludium, przekraczając w wielu wypadkach uświęconą tradycją jego budowę. W rzeczywistości nie było by w tym nic szczególnego, skoro się zważy, że budowa okresowa narzucała się wówczas sama przez się, jako najczęściej stosowana zasada konstrukcyjna. Ale w preludiach Chopina, właśnie na gruncie budowy okresowej, spotykamy się z nadzwyczaj bogatym zróżnicowaniem problemów konstrukcyjnych. Każde niemal preludium tego rodzaju posiada jakiś szczegół wnoszący coś nowego do wypracowanej już, jakby się zdawało, formy. A zatem i preludia okresowe są

kopalnią nowych pomysłów konstrukcyjnych, nowych rozwiązań zagadnień formalnych. Niezmieniona pozostała tam tylko sama zasada, polegająca na przeciwstawieniu sobie dwóch energetycznie różnych, a jednak wzajemnie uzupełniających się zdań. Jeśli chodzi o formę okresową, to w preludiach spotykamy struktury od najprostszych do najbardziej skomplikowanych. Zacznijmy więc nasze rozważania od najprostszych Preludiów: A-dur i c-moll.

W odróżnieniu od figuracyjnych linii melodycznych, nastawionych na płynność i nierozerwalność przebiegu, melodyka okresowa operuje częstymi cezurami, które powodują bądź wydłużenia rytmiczne końcowych dźwięków fraz czy zdań, bądź stają się przyczyną stosowania w miejscach dystynkcyjnych pauz, celem jaśniejszego podkreślenia rozczłonkowania. W najprostszych formach okresowych dochodzi jeszcze czynnik symetrii, który sprawia, że poszczególne odcinki posiadają jednakowe rozmiary, a nawet niekiedy jednakową strukturę motywiczną. Często dochodzi jeszcze parzysta ilość taktów w szeregowaniu symetrycznych współczynników formy. Z takim przypadkiem spotykamy się w Preludium A-dur. Podstawą jego jest fraza dwutaktowa, która konsekwentnie przenika cały utwór. Żeby się przekonać, jakimi drogami kroczy linia melodyczna, zacytujemy tym razem tylko samą melodię.

XXIV PRZYKŁAD



Odseparowanie linii melodycznej od innych elementów zezwala na lepsze poznanie działania siły kinetycznej. Poszczególne łuki melodyczne, równoznaczne z frazami, zataczają tu szerokie kręgi, będące wyrazem ich przeciwstawnych właściwości energetycznych. Dzięki temu ten krótki utwór wykazuje wszystkie znamiona budowy okresowej. W nauce szkolnej przyzwyczailiśmy się do dość

schematycznego traktowania formy okresowej, zamykając następstwo poprzednika i następnika w schemacie 4 + 4 lub 8 + 8. Postępowanie takie nie jest oczywiście pozbawione racji bytu, chociażby dlatego, że większość struktur okresowych wykazuje takie ustosunkowanie się współczynników ich budowy. Mimo to za punkt wyjścia nie można brać kryteriów rozmiarowych, ale energetyczne, bowiem one wskazują na to, co jest istotne, to znaczy na właściwą dla struktury okresowej grę sił, przejawiającą się pod postacią napięcia i odprężenia przebiegu, skutkiem czego poprzednik otrzymuje charakter pytania, następnik zaś odpowiedzi. W najprostszych formach okresowych, operujących symetrycznie ułożonymi frazami dwutaktowymi, taka gra sił odbywa się czasem na płaszczyźnie bardzo małej, gdzie wykładnikami przeciwstawnych energetycznie czynników stają się frazy. Z takim właśnie przypadkiem spotykamy się w Preludium A-dur. Już na przestrzeni czterotaktu zachodzi tam stosunek pytania do odpowiedzi. Fakt ten tłumaczy zarazem przyczynę dość szerokiego wygięcia łuku melodycznego pomiędzy niektórymi frazami. Ale struktura okresowa jest tylko pozornie prostą budową. Wraz z narastaniem linii potęgują się jej właściwości energetyczne, rozbudowują się wykładniki przeciwstawień, stając się współczynnikami budowy w y ż s z e g o r z ę d u. Stąd powstaje zależność dalsza, mianowicie pomiędzy czterotaktami jako całościami i wreszcie pomiędzy ośmiotaktami. Na tej zasadzie można wytłumaczyć łączność formy przebiegu melodycznego Preludium A-dur z formą ewolucyjną. Działający na całej przestrzeni przebiegu dwutakt, zawierający w zasadzie wszędzie jednakową strukturę motywiczną (mimo zmian interwałowych), staje się wyrazem rozwoju, poczętego z jednej podstawy melodycznej. Nawet zależność energetyczna, podkreślona dość wyraźnie w pierwszym czterotakcie, została tam w sposób ewolucyjny przeniesiona na płaszczyznę większą, jaką jest szesnastotakt. W ten sposób pogodził Chopin najprostszą formę okresową z formą ewolucyjną.

Inny rodzaj najprostszego, okresowego przebiegu melodycznego reprezentuje Preludium c-moll. Wprawdzie i tu jednolitość motywiczna, oparta o ruch o charakterze spondeicznym, przenika cały utwór, ale rozkład sił jest odmienny. Odnosi się to zarówno do drobnoustroju formalnego jak i do architektoniki formy. Fraza dwutaktowa w Preludium A-dur była zwrócona na zewnątrz jako jeden

ze współczynników przeciwieństw energetycznych, tu natomiast krótka fraza jednotaktowa zawiera w sobie zamknięty proces energetyczny. Jej płaszczyzna jest jednak za mała, żeby mogła być wyrazem skończonego przebiegu okresowego. Przeciwnie, staje się środkiem służącym do upostaciowania głównych współczynników okresu, które zwolna narastają i opadają. Ma to ten skutek, że przeciwieństwa występują o wiele silniej niż poprzednio. Nagromadzone siły poprzednika (t. 1—4) są w Preludium c-moll tak duże, że skłaniają kompozytora do powtórzenia następnika (t. 5—8, 9—12). Dzięki temu powtórzeniu rozładowują się ostatecznie napięcia. Niemałe znaczenie posiada również różnica w kierunku ruchu linii melodycznej, która w poprzedniku posiada tendencję do wznoszenia się, w następniku natomiast konsekwentnie opada. Współdziałają tam ponadto inne elementy, jak dynamika i harmonika, o czym będzie jeszcze mowa.

Istotną cechą melodyki omówionych preludiów jest jedność motywiczna i konstrukcyjna fraz. Za utrzymaniem tej jedności przemawiały przede wszystkim krótkie rozmiary utworów, to znaczy wytrzymałość samej płaszczyzny, na której realizuje się przebieg formy. Toteż nic dziwnego, że jeżeli chodzi o melodykę kantylenową, to jedność taka panuje zazwyczaj w preludiach krótkich rozmiarów. Nie jest to oczywiście zasadą, od której Chopin nie odstępuje. Jak dowodzi Preludium d-moll, istnieją preludia dłuższe, gdzie dążenie do utrzymania jedności motywicznej jest wyraźnie podkreślone. Z drugiej strony można wskazać na stosunkowo krótkie Preludia h-moll i G-dur, wykazujące dość urozmaiconą strukturę motywiczną. Zagadnienie jednolitości czy różnorodności w przebiegu linii melodycznej należy niewątpliwie do ważnych momentów przy badaniu melodyki. Stąd więc postępując konsekwentnie winniśmy rozpatrywać w dalszym ciągu preludia najbardziej jednolite pod względem motywicznym, aby następnie przejść do melodyki motywicznie różnorodnej. W tym względzie natrafiamy jednak na trudność z tego powodu, że zbyt wielka jednolitość motywiczna prowadzi w niektórych preludiach do przełamania struktury okresowej, wobec czego bylibyśmy zmuszeni do zboczenia z wytkniętej drogi w naszych rozważaniach nad typowymi przejawami struktury okresowej w melodyce Preludiów Chopina. Ale to nie oznacza jeszcze, że odstąpiliśmy od systematycznego przed-

stawiania zjawisk przejawiających się na gruncie tego elementu. Już sam fakt, że nadal będziemy zajmowali się strukturą okresową zezwoli nam na ciągłość w rozważaniach. Rzecz jednak w tym, że chwilowo pominiemy z przedstawionego wyżej powodu niektóre motywicznie jednolite preludia i przejdziemy do preludiów bardziej urozmaiconych motywicznie.

W Preludium c-moll stwierdziliśmy rozszerzenie procesu energetycznego, charakterystycznego dla prostej formy okresowej. Powtórzenie następnika zostało tam spowodowane dążeniem do całkowitego niemal rozładowania napięć istniejących w poprzedniku. Mimo pokrewieństwa motywicznego pomiędzy poprzednikiem a następnikiem, dość ostro zarysowywały się tam przeciwieństwa energetyczne. W dłuższych przebiegach melodycznych proces ten odbywa się na większej przestrzeni, w rezultacie czego współczynniki przejawów energetycznych formy okresowej wykazują większe rozmiary. Dla podkreślenia przeciwieństw występuje zazwyczaj kontrast motywiczny, jak to wykazuje Preludium As-dur:

XXV PRZYKŁAD, t. 3—34:

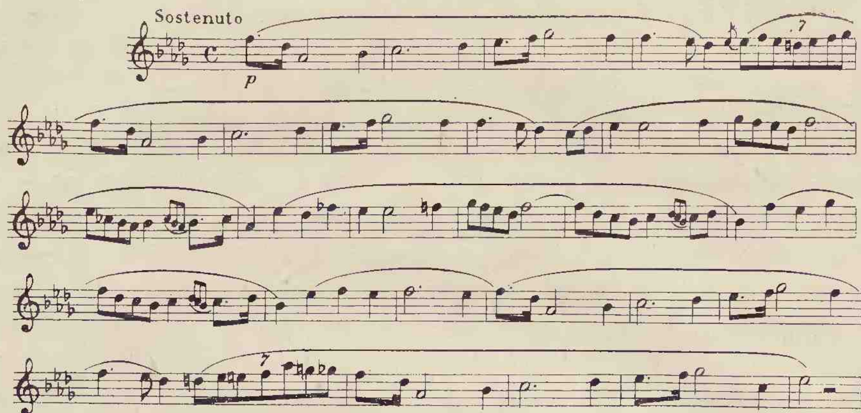


Ale i w tym przykładzie nie brak dowodów na jednolitość motywiczną przebiegu. Dowodzi tego odcinek do t. 18 włącznie. Traktując sprawę powierzchownie, odcinek ten można by uznać za normalny okres, posiadający schemat 8 + 8 = a + a. Nie bez znaczenia w tym wypadku byłoby zakończenie pierwszego ośmiotaktu na dominancie górnej, drugiego zaś na tonice. A gdy do tego dodamy, że drugi ośmiotakt różni się od pierwszego dynamiką, wówczas przyjęcie budowy okresowej nie powinno nastręczać żadnych trud-

ności. Zresztą według zasad nauki szkolnej o formach muzycznych tylko taka interpretacja jest tu możliwa. Inaczej natomiast przedstawia się sprawa, gdy problem melodyki rozpatrujemy ze stanowiska przebiegu formy i jej właściwości energetycznych. Mimo półkadencji na dominancie górnej nie można by twierdzić, że pomiędzy pierwszym ośmiotaktem a drugim zachodzi wyraźny konflikt, przeciwstawienie. Całość wykazuje raczej jednolitość pod względem energetycznym, i to szczególnie w przebiegu melodycznym. Właściwe przeciwstawienie występuje dopiero od t. 19, gdzie zjawia się nowa struktura motywiczna i większa ruchliwość w rozwijaniu linii melodycznej. Wprawdzie początkowo zachodzi raczej spotęgowanie napięcia, jednak końcowy etap przebiegu melodycznego (od t. 28) świadczy, że nastąpił proces rozładowania. Szczegóły powyższe prowadzą nas do bardziej złożonej struktury okresowej wyższego rzędu, gdzie współczynnikami budowy stają się odcinki o wiele dłuższe niż w przypadkach prostych. Nie stoi tu na przeszkodzie możliwość interpretacji pierwszego odcinka szesnastotaktowego jako okresu, ponieważ najistotniejsze przejawy budowy okresowej mianowicie powstanie konfliktu i jego zażegnanie, występuje na większych płaszczyznach. W toku Preludium As-dur znajdujemy dowód, że czymś istotnym jest przeciwstawienie energetyczne, a nie prosta formuła algebraiczna. Dlatego też już po powtórzeniu pierwszego ośmiotaktu przechodzi kompozytor do przeciwstawienia mu nowego odcinka (t. 35—41, 42—61), po którym znowu następuje powrót początkowego okresu. Gdy rozpatrujemy całość przebiegu melodycznego w Preludium As-dur, z łatwością spostrzegamy wpływ fazowego rozprzestrzenienia się linii melodycznej, co może przypominać rondowe ujęcie. Oczywiście nie może tu być mowy o formie ronda. W tym wypadku oddziaływuje raczej pierwotny typ formy preludium, co jest łatwe do wytłumaczenia. Niemniej jednak, gdy weźmiemy pod uwagę proporcje rozmiarowe poszczególnych odcinków, wówczas skłonność do trzyczęściowości wyjdzie wyraźnie na jaw. Szczegół ten jest ważny, zwłaszcza w szerzej rozbudowanych strukturach okresowych, gdzie powrót do części pierwszej przy końcu utworu otrzymuje znaczenie ostatecznego przezwyciężenia powstałych konfliktów.

Szerzej rozwinięta okresowość występuje jeszcze jaśniej w Preludium Des-dur. Jest tam jasno zarysowana trzyczęściowość zarówno w ujęciu całości jak i niektórych części. Niezmiernie charakterystyczna jest zwłaszcza część pierwsza.

XXVI PRZYKŁAD, t. 1—27:



I tu spotykamy się z podobnym zjawiskiem jak w Preludium As-dur, to znaczy z powtórzeniem początkowego odcinka melodycznego. Ale w tym przypadku nie ma już wątpliwości co do znaczenia konstrukcyjnego tego odcinka w budowie okresowej. Podczas gdy poprzednio stałe pulsowanie fraz dwutaktowych oraz zakończenie pierwszego ośmiotaktu na dominancie górnej było wyrazem pewnej fluktuacji energetycznej i mogło stanowić podstawę dla interpretacji szesnastotaktu w sensie okresu, to obecnie znika już jasne rozczłonkowanie na oddzielne frazy dwutaktowe, a zakończenie obydwóch zdań czterotaktowych spoczywa na tonice. Zachodzi tu zatem proste powtórzenie, które nie jest w stanie spowodować napięć przejawiających się pomiędzy poprzednikiem a następnikiem. Potrzebne przeciwstawienie występuje dopiero od t. 8/9, gdzie zjawia się nowy materiał motywiczny. Powstają wówczas napięcia, które, podobnie jak w Preludium As-dur, potęgują się wskutek zastosowanych tam progresji. Dlatego następnik ten nie tworzy odprężenia. Szczegół powyższy pozostaje w sprzeczności z poprzednią tezą, dotyczącą przejawów energetycznych w budowie okresowej. Sprzeczność ta jest jednak pozorna, mogąca wynikać tylko ze schematycznego traktowania zagadnień formalnych. W omówionych preludiach A-dur i c-moll przebieg melodyczny odbywał się na przestrzeni krótkiej, wobec czego musiał kompozytor tak rozłożyć proces energetycznego rozwoju formy, żeby główne współczynniki przejawów energetycznych mogły się pomieścić w tych małych ramach. Stąd stosunek podstawowych współczynników energetycz-

nych, występujących pod postacią napięcia i odprężenia, pokrywa się ściśle ze współczynnikami prostej formy okresowej. Ale już w Preludium As-dur stwierdziliśmy, że odcinek, który określiliśmy jako następnik, wykazuje sporą dozę napięć, co wypływało ze stosunkowo małych napięć w odcinku poprzednim. Obecnie, na skutek zakończenia dwóch pierwszych czterotaktów na tonice, sytuacja staje się jeszcze jaśniejsza, bowiem te napięcia, które zostały spowodowane parabolicznym wygięciem linii melodycznej, znalazły ujście w rozładowaniu tonikalnym. Dlatego też nowy odcinek przebiegu melodycznego otrzymuje zadanie powodowania napięć, dlatego napięcia opanowują następnik jako nieuniknioną konieczność dla realnego przejawienia się sił biologicznych utworu. To przesunięcie energetyczne wywołuje dalszy skutek. Ponieważ napięcia wymagają rozładowania, przeto powtarza kompozytor odcinek pierwszy, który z uwagi na swe właściwości odprężeniowe do tego dobrze się nadaje. I tu dochodzimy do genezy trzyczęściowej formy okresowej, z zarysami której spotkaliśmy się już w Preludium As-dur. Toteż jeszcze raz zaznaczam: *forma okresowa, zwłaszcza rozbudowana jest bardziej skomplikowaną strukturą niż to wydawało się dotychczas. Nie można jej zmieścić w jakiś stały schemat, do którego dało by się sprowadzić wszystkie utwory posiadające budowę okresową.*

Rezultatem projekcji opisanej gry sił na całą przestrzeń utworu jest *wielka forma trzyczęściowa* z kontrastującą częścią środkową. Wówczas melodyka staje się jednym z czynników przyczyniających się do podkreślenia kontrastu. Nie zawsze jednak część środkowa staje się odbiciem zaistniałych już stosunków energetycznych. Wypływa to z tego, że część ta nie tylko powoduje powstawanie napięć, rozprzestrzeniających się na duże płaszczyzny (aczkolwiek formalnie wykazują one normalne następstwo poprzedników i następników), ale jednocześnie przygotowuje ostateczny, generalny, architektoniczny proces rozładowania. Wspaniałe takie przygotowanie znajdujemy w Preludium Des-dur. Dążenie do odprężenia wywołuje zmiany w melodyce, w strukturze jej linii, która rezygnuje z rozwijania szerokich łuków melodycznych i operuje coraz częściej formułami umiejscowionymi w jednym poziomie.

15*

XXVII PRZYKŁAD



Również powrót do pierwotnego ujęcia melodycznego nie dokonuje się mechanicznie, ale podlega prawom energetyki formalnej. W związku z tym został tam wyeliminowany odcinek powodujący napięcia a pierwotny rozwój linii melodycznej przerwany (t. 81) na korzyść wychylenia, prowadzącego prosto do zakończenia:

XXVIII PRZYKŁAD, t. 76—89:



Takie traktowanie struktury melodycznej stawia w specjalnym świetle trzyczęściową formę okresową, zwłaszcza jej część ostatnią. Powrót nie jest tam tylko pojednaniem, ostatecznym rozwiązaniem konfliktów, ale równocześnie unicestwianiem się, rozpływaniem w przestrzeni.

Jeżeli chodzi o ogólny typ struktury, to do Preludium Des-dur zbliżone jest Preludium Fis-dur. Obydwa te utwory reprezentują najbardziej idealny typ melodyki kantylenowej oraz wykazują zastosowanie trzyczęściowej formy okresowej. W szczegółach jednak zachodzą pewne różnice, dotyczące rozwoju linii melodycznej w poszczególnych częściach i traktowania części trzeciej. W pierwszej części Preludium Des-dur przebieg formalny linii melodycznej dokonywał się na zasadzie a n t y t e z y, przeciwstawienia. W Preludium Fis-dur natomiast spotykamy się ze zjawiskiem rozwijania następnika z poprzednika, tak że ten drugi współczynnik budowy okresowej zjawia się jako naturalne przedłużenie myśli początkowej:

XXIX PRZYKŁAD, t. 1—20:



Bez znaczenia są tu proporcje rozmiarowe 4 + 3, skoro przebieg otrzymuje pełne zaokrąglenie. To działanie czynnika ewolucyjnego jest szczególnie ważne chociażby dlatego, że pozostawia on wymowny ślad na kształcie linii melodycznej. Oto w następniku następuje znaczne wygięcie łuku melodycznego w odróżnieniu od trzymającej się jednego poziomu, a nawet jednego dźwięku *(ais)*, linii poprzednika. Ewolucyjne nastawienie zaważyło poza tym na dalszym kształcie formalnym linii, prowadząc z jednej strony do posługiwania się środkami wariacyjnymi, z drugiej zaś do nowego rozwijania, w rezultacie czego linia staje się coraz dłuższa.

Przebieg melodyczny części pierwszej Preludium Fis-dur należy oczywiście rozpatrywać również ze stanowiska formy okresowej wyższego rzędu, bowiem dopiero wówczas można zdać sobie sprawę z różnicy zachodzącej pomiędzy przebiegiem melodycznym obydwóch utworów. W Preludium Fis-dur zamiast antytetycznego stosunku współczynników formy okresowej występuje z a l e ż n o ś ć e w o l u c y j n a, wobec czego można tu mówić o dwóch fazach przebiegu formalnego linii melodycznej. Skutkiem tej dwufazowej zależności zbędne okazało się powtórzenie pierwszego odcinka. Przy końcu fazy drugiej dokonuje się tam zupełnie wyraźny proces odprężenia, co znalazło swój wyraz w zastosowaniu dodatkowej frazy kadencyjnej (t. 18—20). Ta dwufazowość, schodząca się ze strukturą okresową wyższego rzędu, znalazła odbicie w przebiegu melodycznym. Podczas gdy w następniku prostego okresu melodia wznosiła się, to w tym samym współczynniku fazy drugiej posiada wyraźnie tendencje do opadania, będącego wykładnikiem odprężenia.

Charakter odprężeniowy następnika fazy drugiej sprawił, że przy powrocie części pierwszej jako ostatniej ograniczył się kompozytor do tego właśnie współczynnika formy, co spowodowało skrócenie części wyjściowej. Zjawisko skrócenia zbliżałoby więc formę Preludium Fis-dur do Preludium Des-dur. A jednak w interesującym nas utworze zachodzi inne rozwiązanie problemu trzyczęściowej formy okresowej. W końcowym stadium utworu, a ściślej mówiąc, w jego zakończeniu, spotykamy się ze s y n t e t y z a c j ą materiału motywicznego. Polega ona na wykorzystaniu tam głównego zwrotu melodycznego drugiej części utworu.

Przejawy ewolucyjne, tak charakterystyczne dla melodyki figuracyjnej, nie tylko zostawiły ślad w Preludium Fis-dur. O wiele jaśniej występuje to w Preludium h-moll, przede wszystkim w jego pierwszym odcinku, noszącym na sobie ślady struktury trzyczęściowej:

XXX PRZYKŁAD

Lento assai
sotto voce
p
pp
sostenuto
pp

I tu następnik jest wynikiem ewolucyjnej projekcji sił zawartych w poprzedniku, zwłaszcza w jego pierwszym motywie, składającym się z czterech szesnastek i jednej ćwierci. I jeszcze jeden szczegół jest tu ważny z uwagi na typ melodyki kantylenowej. W odróżnieniu od poprzednio poznanych fraz dwutaktowych, których zakończenia zawierały dłuższe wartości rytmiczne i stanowiły pewną zaokrągloną całość, obecnie stwierdzamy zjawisko odmienne, mianowicie zmniejszenie wartości rytmicznych w zakończeniach fraz, tak że właściwy ductus, względnie siła melodyczna, znajduje ujście na początku frazy następnej. Po rozpatrzeniu melodyki figuracyjnej nie jest to dla nas zjawisko nowe, niemniej jednak godne uwagi na gruncie melodyki kantylenowej. Również ostatni odcinek zacytowanej trzyczęściowej linii melodycznej niezupełnie odpowiada takiej strukturze w Prèludium Des-dur. Zadaniem części trzeciej bynajmniej nie jest odprężenie, lecz dalszy rozwój, a nawet specjalne wyodrębnianie motywu czołowego (t. 13—14). Toteż właściwe odprężenie architektoniczne, a przede wszystkim jego proces, dokonuje się w ruchu opadającym melodii w drugiej części utworu i znajduje ostateczną swą realizację w nawiązaniu do frazy początkowej.

W ten sposób zbliżyliśmy się do formy okresowej, zrywającej z pojęciem trzyczęściowości. Nawiązanie do początku, w Preludium h-moll nie może być pod żadnym pozorem uważane za dążenie do utrzymania trzyczęściowości. Jest to tylko przejaw zamknięcia utworu identycznym materiałem motywicznym na wzór syntetycznego, repryzowego ujęcia Preludium Fis-dur, gdzie pojawiający się materiał drugiej części utworu działał jako reminiscencja.

Istnieją preludia o melodyce kantylenowej, której przebieg formalny nie nawiązuje do początku utworu. Melodie takie tylko z samego początku wykazują prostą strukturę okresową, jak to np. widzimy w Preludium G-dur i B-dur, w dalszym jednak przebiegu zrywają z motywiką początkową. Charakterystyczne dla tych utworów jest to, że melodyka współdziała z figurowanym towarzyszeniem harmonicznym, które w pewnych miejscach utworu, a zwłaszcza w zakończeniu, opanowuje sytuację, stając się podstawowym czynnikiem tektonicznym. Dzięki figuracji utwór zyskuje na jednolitości, aczkolwiek kantylena jest tam przytłoczona elemen-

tem figuracyjnym. I w tym wypadku czynniki ewolucyjne pozostają na usługach formy, chociaż nie dotyczą samej melodyki.

3. *Mieszane typy melodyki oraz melodyka płaszczyznowa*

W toku naszych rozważań nad melodyką Chopina wyszliśmy od jednolitości motywicznej linii melodycznej, jednolitości, która w szczególnie wyraźny sposób przejawiła się w melodyce figuracyjnej. Następnie przeszliśmy na grunt melodyki kantylenowej, gdzie zwolna można było stwierdzać kontrasty motywiczne, w końcu znowu spotkaliśmy się z typem melodyki przynajmniej dążącym do jednolitości. W ten sposób zamyka stopniowo krąg zagadnień strukturalnych nad melodyką.

Obecnie przechodzimy do tego typu melodyki, w którym dążenie do jednolitości motywicznej występuje szczególnie wyraźnie. Najpierw zajmiemy się wypadkiem, gdzie zjawisko to przejawia się na przestrzeni dłuższej, w toku przebiegu linii melodycznej w całym utworze. Mam tu na myśli Preludium d-moll:

XXXI PRZYKŁAD

Allegro appassionato

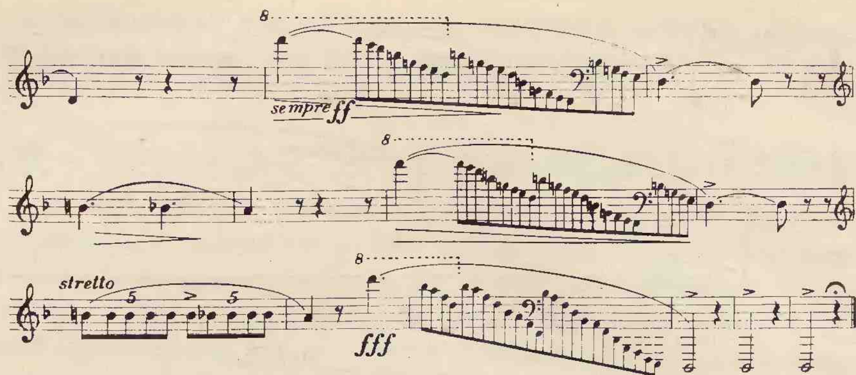
sempre f

f

ff

cresc.

fff stretto



Powyższy przykład aż do t. 33. może wzbudzić zdziwienie, że widzimy tam jakiś nowy typ melodyki — oczywiście jeśli abstrahujemy od struktury interwałowej linii melodycznej, opartej w niektórych miejscach na pochodzie dźwięków stanowiących trójdźwięk. Jasno jest tu bowiem zarysowana budowa okresowa, przejawiająca się w dwóch fazach, raz na tonice, drugim zaś razem na mollowej dominancie górnej. Mimo to już w tej okresowej strukturze spotykamy szczegóły, przypominające żywo pewne zjawisko, z którym zetknęliśmy się na gruncie melodyki figuracyjnej. Dotyczy ono d y n a m i c z n e g o   d z i a ł a n i a   o r n a m e n t u, występującego tym razem w postaci pochodu gamowego. Ale szczegół ten nie jest jeszcze najważniejszy. Poza tym wyodrębnia się motyw czołowy, tak że następnik, biorący swój początek z materiału motywicznego poprzednika przekształca jego pierwszy motyw. Do tego dołącza się jeszcze transpozycja materiału tematycznego do dominanty górnej, co występuje dość często w utworach ewolucyjnych epoki generałbasowej, aczkolwiek transpozycja ta nie jest tam do tego stopnia ścisła jak u Chopina. Dzięki transpozycji przebieg melodyczny zyskuje na jednolitości motywicznej, charakterystycznej właśnie dla form ewolucyjnych. Ostatecznie nie ma tu jeszcze wielkiej przeszkody, abyśmy linię melodyczną aż do t. 33 uznali za przebieg okresowy wyższego rzędu, w którym transponowany temat do dominanty górnej stanowi energetyczne uzupełnienie odcinka pierwszego. Nie trzeba być jednak zbyt wnikliwym obserwatorem, aby się przekonać, że tego rodzaju ujęcie niezupełnie pokrywa się z podstawowymi założeniami energetyki formy okresowej, że działa tam już inna siła, która prowadziła do m o n o t e m a t y c z n e j   f o r-

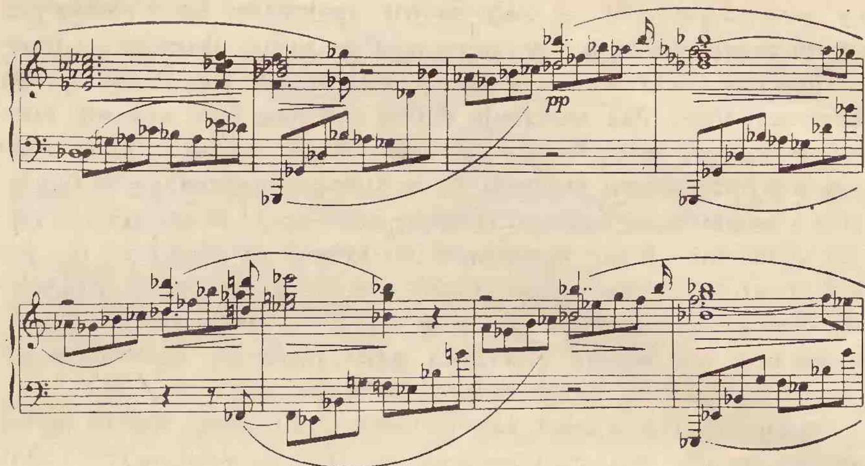
my sonatowej[18]). A więc znowu spotykamy się z ciekawymnowym przypadkiem krzyżowania się formy okresowej z innymi formami, tym razem z formą ewolucyjną i monotematyczną formą sonatową. Jak wykazuje dalszy przebieg linii, czynnik ewolucyjny wzbiera coraz bardziej na sile, motyw czołowy opanowuje na pewnej przestrzeni sytuację, by w końcu rozpłynąć się w figuracjach i ornamentach różnego rodzaju: gamowych, akordowych i ujętych swobodnie. Mimo nawiązania do tonacji zasadniczej i do początkowego przebiegu melodycznego, nie ma tu już mowy o okresowej strukturze trzyczęściowej typu A—B—A. Najlepszym świadectwem tego jest właśnie melodyka, gdzie pierwotny materiał tematyczny rozpłynął się w figuracjach i ornamentach.

Rozważania powyższe nad melodyką Preludium d-moll wykazały, że sposób rozprzestrzeniania się linii melodycznej w całym przebiegu utworu wychodzi już poza ramy prostej formy miniaturowej, że krzyżuje się tam struktura okresowa ze strukturą form szerzej zakrojonych, mianowicie sonaty monotematycznej, w rezultacie czego w toku przebiegu linii melodycznej znika okresowość na rzecz czynnika figuracyjnego. Z podobnym przypadkiem spotykamy się ponadto w Preludium cis-moll op. 45. Wprawdzie utwór rozpoczyna się odcinkiem niefiguracyjnym, odcinek ten jednak nie wpływa na jakość przebiegu formalnego melodyki w całości utworu, stanowiąc raczej rodzaj wstępu. Całość utworu natomiast jest bogato przetkana figuracją, która tym razem uzupełnia się z przebiegiem melodycznym. Skoro w tym miejscu zwracamy uwagę na melodykę Preludium cis-moll, to tylko dlatego, że zawiera ona frazy melodyczne o właściwościach kantylenowych. Dla zorientowania się w strukturze tej melodyki niech posłuży następujący odcinek z tego Preludium.

XXXII
PRZYKŁAD
t. 31—41:



18) W przebiegu Preludium d-moll wydziela Leichtentritt (op. cit. str. 175) aż 4 części z kodą, interpretując całość w sensie „wariantu trzyczęściowej formy pieśni A—B—A". Oczywiście jest to bardzo powierzchowne traktowanie problemu formalnego, mało mające wspólnego z istotnym stanem rzeczy.



Operowanie motywem czołowym, splecionym z figuracją, która decyduje o ciągłości nie tylko przebiegu formy, ale również i melodii, ma w sobie coś z techniki przetworzeniowej klasycznej formy sonatowej.

Także ostatni odcinek przebiegu melodycznego nawiązuje do wielkich form klasycznych. Wskazuje na to fakt, że po zapoczątkowaniu repryzy, względnie pseudo-repryzy, przebieg kantylenowy wpada w figuracyjną cadenzę na wzór koncertów lub niektórych sonat. Cadenza ta kończąc się na akordzie kwartsekstowym prowadzi poprzez figurację i motyw czołowy do zakończenia.

I melodykę Preludium g-moll można zaliczyć do typu przejściowego pomiędzy melodyką kantylenową a figuracyjną. O charakterze przejściowym decydują rytmy uzupełniające oraz szybkie tempo, dzięki czemu utwór cechuje jednostajny ruch, podobnie jak w preludiach typowo figuracyjnych. Nie można tu pominąć rozczłonkowania, które nastawione jest na symetryczny układ odcinków, i to zarówno w początkowej fazie utworu jak i w dalszym jego toku. Ten symetryczny układ fraz i odcinków dowodzi niedwuznacznie oddziaływania struktury okresowej, aczkolwiek nie wszystko tam odpowiada jej właściwościom. Mam tu na myśli zakończenia fraz i zdań oraz sposób przejścia jednych w drugie. W odróżnieniu od typowych struktur okresowych, gdzie poszczególne frazy i zdania były jednostkami zaokrąglonymi i posiadały w swoim zakończeniu wydłużenia rytmiczne, następstwo tych

współczynników przebiegu formalnego jest ujęte w ten sposób, że zakończenie frazy lub zdania staje się początkiem odcinka następnego. I ten szczegół wskazuje na pokrewieństwo z rozczłonkowaniem figuracyjnej linii melodycznej.

W zakończeniu naszych rozważań nad melodyką Preludiów pragnę zwrócić uwagę jeszcze na kilka szczegółów specjalnych, występujących w Preludiach E-dur, a-moll i e-moll. Melodyka Preludium E-dur pozornie mogłaby nie zwracać na siebie szczególnej uwagi chociażby dlatego, że przebieg melodyczny odbywa się w ramach prostego schematu 4+4+4. Również występująca tam w poszczególnych odcinkach struktura paraboliczna linii nie jest dla nas czymś nowym. Tak wygląda sprawa, gdy problem melodyki rozpatrujemy w oderwaniu od czynników rytmicznych, a zwłaszcza agogicznych.

W preludiach, utrzymanych w tempach powolnych, stwierdziliśmy najbardziej typowe struktury okresowe. Nawet przy zastosowaniu stałych rytmów, jak np. w Preludium A-dur lub c-moll, wyodrębniały się poszczególne frazy dwutaktowe lub jednotaktowe. Każda taka fraza stanowiła zaokrągloną melodycznie jednostkę. Stąd nie było tam zazębienia się fraz, gdzie koniec i początek schodziłby się na jednym i tym samym dźwięku. Przyjrzyjmy się z kolei jak wygląda forma przebiegu melodycznego w Preludium E-dur:

XXXIII PRZYKŁAD



Wszystko jest tam nastawione na płynność przebiegu, podobnie jak to miało miejsce w formach ewolucyjno-figuracyjnych [19]). Me-

[19]) Do Preludium E-dur zbliża się pod tym względem Preludium h-moll.

lodyka płynie jakby bez oddechu, powtarzające się rytmy nie są zaokrągleniem fraz, ale czynnikiem pomocniczym i przeciwstawiającym się partykulacji drobnoustroju formalnego. Szczegóły powyższe wystarczą chyba do zdania sobie sprawy z różnicy zachodzącej pomiędzy melodyką preludiów okresowych w powolnych tempach, a Preludium E-dur.

W Preludiach a-moll i e-moll spotykamy się z nowym problemem. Nie występuje tam w pełnym znaczeniu melodyka okresowa, lecz specjalny rodzaj melodyki kantylenowej, którą Mersmann[20]) nazywa m e l o d y k ą p ł a s z c z y z n o w ą. Cechy tej melodyki występują szczególnie wyraźnie w Preludium a-moll, gdzie poszczególne odcinki przebiegu melodycznego, odseparowane długimi pauzami od siebie, układają się na różnych kondygnacjach wysokości, jakby płaszczyzny, zajmując każdorazowo większą lub mniejszą przestrzeń, a niekiedy załamując się nawet przy pomocy przeniesienia progresyjnego tylko pewnej części odcinka, jak to widzimy w zakończeniu utworu. Struktura płaszczyznowa melodyki w Preludium e-moll nie operuje pauzami jako czynnikami dystynkcyjnymi. Na miejsce ich pojawia się stagnacja melodyczna, która sprawia, że przebieg melodyczny zatrzymuje się na dwóch powtarzających się dźwiękach (h-c, a-h, e-fis):

XXXIV PRZYKŁAD



20) Hans M e r s m a n n, Angewandte Musikaesthetik. Berlin 1926.

To ograniczenie ruchu melodycznego do minimum jest właśnie jedną z charakterystycznych cech płaszczyznowej melodyki Preludium e-moll. Na jej klasyfikację nie wpływają dość znaczne wygięcia łuku melodycznego, który należy uważać za środek wyżywania się umiejscowionej siły melodycznej. O drugorzędności tektonicznej tych łuków świadczy chociażby taki szczegół, że występują one przede wszystkim jako czynniki pośredniczące pomiędzy głównymi etapami przebiegu linii melodycznej.

* * *

Rozdział niniejszy, poświęcony melodyce, nie obejmuje wszystkich zjawisk i zagadnień, które należało by poruszyć w związku z tym elementem. Ta niekompletność, będąca wyrazem jednostronności w naszych rozważaniach, wypływa z tematu pracy, odnoszącego się wyłącznie do problemów formalnych. Z tego też powodu i kolejność omawianych zagadnień była inna niż by to mogło wynikać z potrzeby systematycznego omawiania zjawisk w wypadku, gdyby chodziło o wszechstronne przedstawienie wyłącznie tylko melodyki. Nie bez znaczenia okazał się tu sposób traktowania zagadnień formalnych, zrywający z ujmowaniem statycznym na korzyść uchwycenia ruchu linii melodycznej na przestrzeni całej formy. Spowodowało to pewne trudności w systematycznym przedstawieniu zjawisk, ale zezwoliło na wykrycie przenikania się różnych założeń konstrukcyjnych w obrębie jednego i tego samego przebiegu formalnego. Przy tej okazji poznaliśmy nadzwyczajne bogactwo środków melodiotwórczych oraz wykazaliśmy, że melodyka niemal każdego preludium Chopina posiada jakieś specyficzne cechy. Jednocześnie poznaliśmy jak element melodyczny bierze udział w kształtowaniu się formy, tzn. jaką wykazuje siłę formotwórczego działania. A siła ta bynajmniej nie jest mała. Dowodzi tego fakt, że już obecnie, po omówieniu tylko melodyki, możemy już w najogólniejszym zarysie orientować się w problemach formy. Melodyka stanowi przeto wstęp do dalszych poszukiwań w tym kierunku. Dotychczasowe nasze spostrzeżenia okażą się pomocne, wówczas, kiedy badając inne elementy będziemy schodzić w coraz to głębsze złoża formy.

Harmonika jako współczynnik formy

Przeważająca ilość dotychczasowych prac, poświęconych harmonice niektórych kompozytorów, rozpatruje środki harmoniczne w sposób izolowany, niezależnie od innych elementów dzieła muzycznego, przy czym najczęstszym zjawiskiem jest brak korelacji pomiędzy używanymi środkami a przebiegiem formalnym. W następstwie tego powstają nieprzezwyciężalne niekiedy trudności w wykazywaniu roli, jaką spełniają środki w utworze i jak dalece wpływają na jego wyraz. Nie jest to jednak jedyne niedomaganie towarzyszące temu izolowanemu sposobowi rozpatrywania problemów harmonicznych. Nieuwzględnianie przejawów formalnych grozi jeszcze poważniejszym niebezpieczeństwem. Zamyka drogę przed wgłębianiem się w zagadnienia l o g i k i h a r m o n i c z n e j i tym samym nie dopuszcza do sprawdzenia celowości użytych środków, do zdania sobie sprawy czy zostały one wprowadzone w sposób właściwy, czy też nie. Korelacja przebiegu formalnego z harmoniką jest szczególnie ważna w systemie harmoniki funkcyjnej, gdzie o przejawianiu się treści harmonicznej decydują stosunki pomiędzy akordami. Stosunki takie nie powstają jednak w sferze abstrakcji, ale na gruncie r e a l n e g o przebiegu formalnego, choćby najmniejszego. Stąd podstawą logiki harmonicznej w systemie funkcyjnym jest k a d e n c j a, będąca jednocześnie pewnym przebiegiem formalnym. Jak się nie trudno domyśleć z tego wyjaśnienia, pod kadencją nie rozumiem wyłącznie tylko fomuły zakończeniowej, ale również — i to przede wszystkim — pewien zaokrąglony twór melodyczno - harmoniczny (a więc zawierający określoną strukturę rytmiczną, meliczną i harmoniczną), do którego można sprowadzić mniejsze lub większe odcinki utworu, nie wyłączając nawet całego przebiegu jego formy. W naszym przypadku należeć tu będą współczynniki budowy okresowej (poprzednik — następnik) i figuracyjno-ewolucyjnej (fazy) jak też i plan harmoniczny całego preludium.

Chcąc przedstawić w sposób systematyczny środki harmoniczne [21], zjawiające się na przestrzeni formy, należało by wyjść

---

[21]) W pracy niniejszej posługuję się nomenklaturą i symboliką Hermanna E r p f a (Studien zur Harmonie und Klangtechnik der neueren Musik. Lipsk 1927), którą w miarę potrzeby rozbudowuję.

od najprostszej kadencji, powiedzmy typu $+T\ D^{+}\ +T\ D_{+}\ D^{+}\ +T$. Kompozytorzy jednak rzadko ograniczają się do tak prostych środków, w obrębie zaś całego przebiegu formy ograniczenie takie, które byłoby wyrazem ubóstwa, należy do bardzo rzadkich zjawisk w muzyce artystycznej. Pozostaje to w związku z tym, że zasadnicze wyznaczniki funkcyjne, $+T$, D^{+} i D_{+}, nie mogą jeszcze uwydatnić wszystkich ważnych cech harmoniki funkcyjnej, gdzie związki tonikalne i dominatowe przejawiają się również w odniesieniach paralelnych, prowadzących i wyższego rzędu. Wiele z tych odniesień bynajmniej nie należy do środków skomplikowanych. Powstawały one wraz z systemem funkcyjnym, stając się, na równi z wyznacznikami zasadniczymi, wykładnikami siły działania funkcyjnego, to znaczy tego specyficzego stylu harmonicznego, który w odróżnieniu od modalizmu rozszerzył znacznie zasób materiału dźwiękowego i możliwości konstrukcyjne akordyki. I choć przez długi okres czasu utrzymują się w systemie funkcyjnym skale jako czynnik współdziałający z odniesieniami funkcyjnymi, mimo to podstawa skalowa jest tam już od samego początku czymś innym niż w systemie modalnym (mam tu oczywiście na myśli system czysty bez akcydencyj). W harmonice funkcyjnej natomiast materiał skalowy ulega rozszerzeniu, przy czym granica tego rozszerzenia sięga aż do skali chromatycznej włącznie, jak tego dowodzi ostatni etap rozwoju tego systemu. Toteż nic dziwnego, że już w najprostszych przebiegach harmonicznych spotykamy się ze środkami, wykraczającymi poza obręb materiału wyznaczonego skalą. Z tego przeto powodu już dość wcześnie musimy uwzględniać te środki, traktując je jako czynniki, przyczyniające się do rozbudowy najprostszego schematu harmonicznego, opartego na wyznacznikach zasadniczych. Rzecz jasna, odniesienia wyższego rzędu nie są jedynymi środkami, którymi należy się zająć w związku z harmoniką preludiów Chopina. Ponadto trzeba będzie rozpatrzeć takie zagadnienia, jak rola czynników czysto brzmieniowych, spotęgowanie chromatyki, progresje, wtórne zjawiska harmoniczne, modulacja.

1. Wyznaczniki zasadnicze

Uwagi powyższe nie oznaczają jeszcze, że zasadnicze stosunki funkcyjne schodzą w ogóle na plan dalszy we wszystkich preludiach Chopina, że przytłoczone odniesieniami wyższego rzędu posiadają mniejsze znaczenie nawet dla pewnych krótkich, zwłaszcza począt-

kowych odcinków utworu. Pogląd taki byłby nieporozumieniem już z racji założeń systemu funkcyjnego, gdzie zasadnicze wyznaczniki funkcyjne stają się kręgosłupem harmonicznego kośćca utworu i jego formy. Środki te decydują w wielu wypadkach o punktach dystynkcyjnych przebiegu, o rozczłonkowaniu formy. Niekiedy opanowują sytuację harmoniczną, stanowiąc przytłaczającą większość użytych środków. Wówczas stają się wykładnikami przejawów energetycznych formy. Dowodzi tego Preludium A-dur, gdzie następstwo D^+ $+T$ podkreśla w embrionalnym zarysie proces przejawów energetycznych struktury okresowej, bowiem pierwszy dwutakt, oparty na dominancie górnej, jest wyrazem pytania, następny zaś, spoczywający na tonice, odpowiedzi. W innych wypadkach zasadnicze wyznaczniki funkcyjne przyczyniają się do zaokrąglenia jednego współczynnika budowy. Wystarczy tu wymienić chociażby Preludia Des-dur, As-dur (1834) i b-moll.

W utworze pierwszym poprzednik wypełnia następstwo $+T$ D^+ $T+$, w drugim zaś widzimy przeniesienie tego następstwa na grunt formy figuracyjnej, pozostającej pod wpływem budowy okresowej. Preludium b-moll, będące już typową formą ewolucyjno-figuracyjną, wskazuje, że pierwsza jego faza może opierać się na prostym schemacie $°T\ D_{\circ}\ D^{\sharp}_{\flat}\ °T$. Ta prostota harmoniczna wypływa z dwóch powodów: po pierwsze, ograniczenie się do najprostszych następstw harmonicznych oddziela dobrze fazę pierwszą od faz dalszych, gdzie stosowane są już bardziej złożone środki; po drugie, w ewolucyjnym narastaniu formy nie bierze udziału tylko sama harmonika, ale, jak już poznaliśmy, również melodyka, w której przejście z prostego pochodu gamowego do figuracji, wykorzystującej liczne nuty boczne i zamienne oraz rozszerzenia oktawowe i sekstowe, jest właśnie wykładnikiem przejawów ewolucyjnych. Na tym prostym przykładzie przekonujemy się jak narastają głębsze złoża formy, jak współdziałają w tym kierunku element melodyczny i harmoniczny, jak wzajemnie uzupełniają się. To wzajemne współdziałanie wywiera niekiedy wpływ na jakość doboru środków melodycznych, jak tego dowodzi Preludium cis-moll (op. 28, nr 10). Nie można przecież uważać za przypadek zmianę linii figuracyjnej w miejscu, gdzie po następstwach $°T\ D_{\circ}$ pierwszy odcinek formy przypada na dominancie górnej. Niewątpliwie chodziło kompozytorowi o silniejsze podkreślenie tej funkcji w zakończeniu odcinka. Nie zawsze jednak objawia się tak ostro oddziaływanie jednego elementu na drugi.

W pierwszym ośmiotakcie Preludium gis-moll prowadzi ono do zmiany kierunku linii melodycznej i pierwotnej struktury interwałowej, co praktycznie polega na przeciwstawieniu wznoszącej się chromatycznie linii w pierwszym czterotakcie, opartej na tonice, linii falistej, opadającej diatonicznie w czterotakcie drugim, wyznaczonej harmonicznie przez następstwa D^+ oT Do D^+_1. Nie trzeba chyba szczegółowo rozwodzić się nad tym, że zasadnicze stosunki funkcyjne zyskują większe znaczenie przede wszystkim w końcowym odcinku formy, i to bez względu na to czy będzie to forma repryzowa, czy też nie. Sprzyja temu charakterystyczne w takich wypadkach dążenie do uproszczenia struktury harmonicznej, tak że niekiedy prowadzi do powtarzania prostych zestawień D^+ T, D_+ T, Do T lub nawet do dłuższego pozostawania na wyznaczniku toniki (np. Preludia C-dur, G-dur, fis-moll, As-dur (1834) i op. 28, nr 17, B dur). Nierzadko towarzyszy temu stagnacja melodyczna, przejawiająca się w stosowaniu umiejscowionych na jednym poziomie identycznych formuł motywicznych.

2. *Wyznaczniki wyższego rzędu*

Jak wynika z powyższych rozważań, wyznaczniki zasadnicze występują przede wszystkim w początkowych i końcowych odcinkach preludiów. Mam tu oczywiście na myśli te współczynniki formy, w których wyznaczniki zasadnicze opanowują sytuację harmoniczną przynajmniej na pewnej przestrzeni. Gdybyśmy sprawę tę ujęli statystycznie, to w takim wypadku procent przebiegów, posługujących się wyłącznie tymi środkami, nie byłby zbyt wysoki. Toteż o wiele częstszym zjawiskiem są konstrukcje, w których wyznaczniki zasadnicze współdziałają razem z wyznacznikami wyższego rzędu. Odnosi się to nie tylko do wewnętrznych odcinków formy, ale również do początkowych. Często nawet współczynniki formy okresowej posługują się wyznacznikami wyższego rzędu dla urozmaicenia przebiegu harmonicznego. Przede wszystkim występują w takich wypadkach środki funkcyjne silnie działające, do których należą odniesienia drugiego rzędu, do prostych wyznaczników zasadniczych, jak dominanta górna i dominanta dolna oraz do wyznaczników paralelnych, nie wyłączając nawet mollowego wyznacznika dominanty górnej. Najczęstszym zjawiskiem w takich wypadkach są odniesienia górno-dominantowe.

Rozmieszczenie wyznaczników drugiego rzędu pozostaje w związku z rodzajem przejawów energetycznych w strukturze okresowej.

16*

W toku naszych dociekań nad melodyką stwierdziliśmy dwa rodzaje energetycznych właściwości współczynników struktury okresowej. W pierwszym przypadku spotęgowanie napięcia dokonuje się już w poprzedniku, tak że następnik staje się wykładnikiem procesu odprężenia. Drugi natomiast polega na odwrotnym przeciwstawieniu przejawów energetycznych, w rezultacie czego następnik nie wykazuje przejawów napięcia, tworząc zaokrągloną całość, podczas gdy następnikowi przypada rola powodowania napięć. Ma to wpływ na całość struktury z tego powodu, że napięcia, powstałe w następniku, muszą znaleźć rozładowanie, w związku z czym następuje powtórzenie poprzednika, prowadząc do struktury trzyczęściowej typu A—B—A. We wskazanych przejawach energetycznych biorą więc udział odniesienia drugiego rzędu, decydując w wielkim stopniu o jakości energetyki. Dla pierwszego rodzaju możemy jako przykład przytoczyć Preludium c-moll, gdzie spotęgowanie napięcia jest uwarunkowane odniesieniami drugiego rzędu do paraleli dominanty dolnej, jej wyznacznika zasadniczego oraz do dominanty górnej.

XXXV PRZYKŁAD, t. 1—4:

Wprawdzie w następniku znajdujemy również odniesienie drugiego rzędu do dominanty górnej, jednakże ilość odniesień ogranicza się tu tylko do tego jednego wypadku, a więc liczbowo ulega zmniejszeniu.

XXXVI PRZYKŁAD, t. 5—8:

Niemałą rolę w przejawach odprężenia odgrywa opadająca w pewnym miejscu chromatycznie linia basowa, jak w ogóle i kierunek linii melodycznej, o czym zresztą już była mowa.

Klasycznym przykładem na drugi rodzaj przejawów energetycznych jest Preludium Des-dur. O zaokrągleniu poprzednika decyduje tam najprostszy przebieg harmoniczny, ograniczający się do następstwa +T D+ +T. Dopiero następnik, w którym zastosował kompozytor odniesienia drugiego rzędu do dominanty dolnej, mollowej dominanty górnej oraz do paraleli toniki, zadecydowały o tym, że następnik wykazuje sporą dozę napięcia.

XXXVII PRZYKŁAD, t. 9—19:

Wskazane utwory tworzą najbardziej klasyczne przykłady na rozmieszczenie wyznaczników drugiego rzędu w dwóch podstawowych typach formy okresowej. Poza tym istnieje cały szereg struktur pośrednich, wykazujących zastosowanie wyznaczników drugiego rzędu w poszczególnych współczynnikach formy, czy to okresowej, czy też figuracyjno-ewolucyjnej, a więc w fazach. Niekiedy udział tych środków nie jest zbyt wielki, jak np. w Preludium C-dur, gdzie w pierwszej fazie utworu spotykamy tylko dominantę górną drugiego rzędu do zasadniczej dominanty górnej, zaś w fazie drugiej dominantę górną do dominanty dolnej i górnej w postaci D^{1}_{1}. Do

tej samej kategorii, ze słabo reprezentowanymi odniesieniami drugiego rzędu, należy Preludium G-dur, ograniczające się w pierwszej fazie utworu do zastosowania tylko dominanty górnej drugiego rzędu do dominanty górnej, zaś w drugiej fazie do dominanty górnej dominanty dolnej. Niemałe znaczenie posiadają wyznaczniki drugiego rzędu w szerzej rozbudowanych strukturach okresowych. Niekiedy są one środkami, przyczyniającymi się do rozbudowy rozmiarów następnika, jak to zauważyć można w Preludium Fis-dur.

XXXVIII PRZYKŁAD, t. 13—20:

(D:) - < D♯°

(D:) < D♯°

(p)

(dim.)

Ciekawe jest tam zastosowanie dominanty górnej D +, rozwiązującej się na trójdźwięk paralelny dominanty dolnej, po której zjawia się właściwa jej dominanta górna wraz z normalnym rozwiązaniem na D♯°. W tym wypadku nawet tak proste odniesienia jak drugiego rzędu do dominanty dolnej, wystarczyły, żeby przezwyciężyć siłę działania zwykłej formuły zakończeniowej D^{+} +T, wobec czego okazała się potrzeba szerszego jej rozbudowania.

W niektórych preludiach, jak np. w Preludium D-dur, odniesienia drugiego rzędu stanowią p o d s t a w ę r u c h u e w o l u c y j n e g o, przenikając wszystkie te odcinki, gdzie są dobrze widoczne momenty ewolucyjne formy. Otóż w utworze tym po pierwszym cztero-

taktowym odcinku na dominancie górnej, w którym nie można jeszcze dopatrzeć się przejawów ewolucyjnych, następuje właściwy odcinek figuracyjny, mocno przesycony odniesieniami wyższego rzędu. Są to przeważnie odniesienia drugiego rzędu do dominanty górnej, paraleli dominanty dolnej i toniki. Niemniej jednak spotykamy tam już odniesienie górno-dominantowe do dominanty paraleli toniki. W tym więc wypadku mamy do czynienia z odniesieniem trzeciego rzędu, pojętym oczywiście ze stanowiska odniesień bezpośrednich. W swym działaniu jednak jest to zwykłe odniesienie górno-dominantowe, które dzięki temu nie jest odczuwane jako zbyt skomplikowany środek. O wiele rzadszym wypadkiem w preludiach są odniesienia dolno-dominantowe drugiego stopnia, które odnajdujemy w Preludium cis-moll, jako $D_0 > (D_0) < D_0$. Bardziej ciekawym środkiem jest odniesienie drugiego rzędu do trójdźwięku prowadzącego dominanty dolnej, czyli do tego akordu, który powstał z akordu neapolitańskiego. Widzimy to w trzecim odcinku Preludium h-moll gdzie, jak już wspomnieliśmy, następuje powrót do odcinka pierwszego.

XXXIX PRZYKŁAD, t. 9—15:

Lento assai



Komplikacja harmoniczna jest tu jednak tylko pozorna, bowiem dominanta górna do trójdźwięku prowadzącego dominanty dolnej powstaje na skutek rozbudowania (przy pomocy nuty zamiennej) trójdźwięku paralelnego dominanty dolnej. Zresztą akord ten pozostaje w stosunku górno-dominantowym do trójdźwięku prowadzącego dominanty dolnej. To nowe energetyczne ujęcie przebiegu trójdzielnego w pierwszej fazie Preludium h-moll wynika z planu har-

monicznego całości formy utworu. Trzyczęściowość jest tu ujęta inaczej niż w Preludium Des-dur. Jest to szczegół tym bardziej charakterystyczny, że i część środkowa wykazuje sporą dozę napięcia dzięki odniesieniom drugiego stopnia do dominanty górnej. Dalsze spotęgowanie napięcia w odcinku trzecim jest uzasadnione tym, że druga faza utworu staje się wykładnikiem odprężenia na skutek eliminacji odniesień drugiego rzędu, którym towarzyszy opadający kierunek melodii.

3. *Spotęgowanie chromatyki*

Przełamywanie ujęcia skalowego w związku z użyciem odniesień wyższego rzędu prowadzi w prostej linii do postępów chromatycznych. W niektórych preludiach, jak w Preludium e-moll i fis-moll, chromatyka odgrywa wybitną rolę, nadając tym utworom szczególnie charakterystyczny wyraz. Chromatyka występuje w systemie harmoniki funkcyjnej w dwojaki sposób: 1) jako środek powodujący zmianę funkcyjnego znaczenia danego akordu, przy czym akord powodujący postępy chromatyczne otrzymuje zupełnie jasne oblicze funkcyjne, 2) staje się czynnikiem ułatwiającym łagodne przejście pomiędzy akordami. W takich wypadkach działa ona zazwyczaj na dłuższej przestrzeni. Oczywiście nie pozostaje to bez wpływu na treść funkcyjną powstających w ten sposób akordów, Toteż nie wszystkie akordy posiadają wówczas jasne oblicze funkcyjne. Zarówno pierwszy jak i drugi rodzaj chromatyki powstał bardzo wcześnie, bo jeszcze w epoce generał-basowej. J. S. Bach robi niekiedy dość znaczny użytek z drugiego jej rodzaju (np. w Crucifixus w Mszy h-moll lub w Preludium a-moll z drugiej części Das Wohltemperierte Klavier). Do tej samej kategorii należy przebieg harmoniczny Preludium e-moll Chopina, aczkolwiek rozbudowa chromatyki jest tam jeszcze dalej posunięta niż u Bacha.

XL PRZYKŁAD, t. 1—12:





Wnikliwą, aczkolwiek krótko ujętą analizę powyższego przebiegu harmonicznego podaje B r o n a r s k i[22]): „Po T i D^7 (t. 1 i 2) następują (t. 3—4) subdominatowe i dominantowe akordy wtrącone przed S z dodaną septymą (t. 5). Dalej mamy S^6 i VII^7 (t. 5—6), znowu poboczne subdominantowe i dominantowe akordy przed S (t. 7—8), wreszcie S i D^7. Akordy łączą się ściśle ze sobą za pomocą nut przetrzymanych i przejściowcyh. Głosy poruszają się stale półtonami z bardzo nielicznymi wyjątkami". A więc czymś najbardziej istotnym są tu odniesienia drugiego rzędu do dominanty dolnej oraz postępy półtonowe (*e-dis-d-cis-c-h, a-gis-g-fis-f-e-dis, g-fis-f-e-dis-d*), przyczyniające się do płynności następstw harmonicznych. Z kolei należało by jeszcze zapytać, dlaczego w taki a nie w inny sposób kształtują się następstwa harmoniczne i czy nie można tam dopatrzeć się pewnego schematu, który by w sposób wyraźniejszy występował już w innych dziełach Chopina. Mam tu na myśli postęp akordów o funkcji górnodominantowej, dający się odnaleźć pomiędzy akordami, wynikającymi z postępów chromatycznych, to znaczy (*fis* + *a* + *dis* + *h*)<(*e* + *fis* + *d* + *h*)<(*e* + *g* + *cis* + *b*)<(*d* + *fis* + *c* + *a*). Już wysegregowane z przebiegu akordy wskazują jasno, że zachodzi tu znaczne zmodyfikowanie stereotypowego następstwa akordów septymowych, pozostających do siebie w stosunkach górnodominantowych (h^7 e^7 a^7 d^7). Odnosi się to w większym jeszcze stopniu do samego przebiegu, gdzie akordy te zostały przegrodzone innymi akordami. Pozornie mogło by się wydawać, że wskazywanie na tego rodzaju szczegóły jest zbędne, w rzeczywistości jednak dowodzą one, jak Chopin gardził wszelkim schematyzmem, jak nawet proste zwroty harmoniczne umiał rozbudować i urozmaicić, tak że traciły one

[22]) Harmonika Chopina. Warszawa 1935, str. 261.

związek z pierwowzorem, stając się czymś innym, konstrukcyjnie czymś nowym.

Harmonika Preludium e-moll zasługuje na uwagę z innego jeszcze powodu, posiadającego dla nas znaczenie zasadnicze. W utworze tym staje się ona **p i e r w s z o r z ę d n y m e l e m e n t e m f o r m o t w ó r c z y m**, głównym wykładnikiem przejawów energetycznych formy. Decyduje ona o tym, że melodyka płaszczyznowa utworu o ograniczonej strukturze interwałowej, nie wywołuje wrażenia stagnacji ruchu że powtarzające się tylokrotnie skromne wychylenie sekundowe nie razi monotonią, ale każdorazowo otrzymuje nowe oświetlenie. Dzięki temu mógł Chopin nawiązać w drugiej fazie przebiegu formy do początku utworu, albowiem zawiera on tyle w sobie siły, że z łatwością pobudził do dalszej rozbudowy następstw harmonicznych przez wprowadzenie odniesienia górnodominantowego drugiego rzędu do D^{+}, co stworzyło punkt kulminacyjny napięcia w przebiegu formy. Chromatyka jako siła architektoniczna nie przestaje nawet działać w zakończeniu utworu:

XLI PRZYKŁAD, t. 20—25:

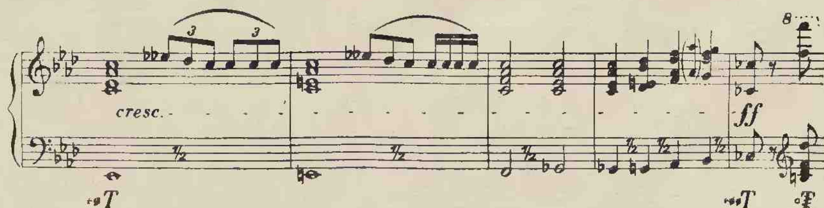


Najbardziej charakterystycznym szczegółem jest zakończenie na czterodźwięku prowadzącym toniki. Świadczy ono wymownie o konsekwencji, z jaką Chopin stosuje środki harmoniczne. Czterodźwięk prowadzący zjawia się tam jako coś naturalnego, dlatego, że spotęgowanie chromatyki jest niczym innym, jak tylko wzmożeniem działania dźwięków prowadzących. Chodziło przeto Chopinowi o zachowanie równowagi w relatywnym stosowaniu odprężeń, zaś ze stanowiska logiki przebiegu formalnego o maksymalną jego spoistość. Stąd to zjawiają się jeszcze raz postępy chromatyczne od *b* do

g oraz wśród dźwięków najniższych od *c* do *ais*, które w rezultacie prowadzą do czterodźwięku prowadzącego toniki. Zapowiedzią tego zakończenia jest zjawiająca się septyma *b* na tle $_{o}\mathcal{T}$ dająca właśnie początek postępom chromatycznym, prowadzącym do powstawania D^5_u +T °T, znajdujących ujście w czterodźwięku prowadzącym toniki. W ten sposób zakończony został przebieg energetyczny formy, a czterodźwięk paralelny stał się wykładnikiem rozładowania napięć. To zakończenie przebiegu należy uważać za nową zdobycz Chopina, niespotykaną aż do jego czasów w literaturze muzycznej i będącą nawet rzadkim zjawiskiem w okresie o wiele późniejszym. Różni się ono od zakończenia ustępu pt. „Bittendes Kind" w „Kinderszenen" Schumanna, gdzie zastosowany w zakończeniu utworu akord dominantowo-septymowy nie rozładowuje napięć, przeciwnie, jest użyty w celach charakterystyki muzycznej dla wyrażenia prośby, na spełnienie której czeka dziecko. U Chopina natomiast rzecz ma się wręcz odwrotnie, bowiem c z y n n i k i e m o d p r ę ż e n i o w y m s t a j e s i ę d y s o n a n s sekundy wielkiej, działający zgęszczeniem substancji brzmieniowej w kierunku ostatecznej stabilizacji przebiegu formalnego. Dlatego też dodana następnie formuła zakończeniowa nie łączy się właściwie integralnie z przebiegiem formalnym, jest czymś obcym dla całości, a użył jej Chopin jedynie z uwagi na tradycję kończenia przy pomocy połączenia D^+ °T.

Utwory, które chromatyka przenikałaby od początku do końca, należą do rzadkości. Toteż pod tym względem Preludium e-moll jest wyjątkiem. Najczęściej stosuje Chopin chromatykę tylko w pewnych miejscach w przebiegu formy w celach spotęgowania napięcia. Z takim przypadkiem spotykamy się w Preludium f-moll już w jego końcowym stadium, gdzie napięcie przebiegu formy osiąga punkt kulminacyjny. Pod względem struktury harmonicznej przebieg ten posiada postać następującą:

XLII PRZYKŁAD, t. 13—17:
(Schemat, por. przykład XXIII)



O stałym potęgowaniu się napięć decyduje tu postęp chromatyczny dźwięków basowych od *es* poprzez *e*, *f*, *ges*, *g*, *as*, *b* do *ces* w górę. Na tym tle zjawiają się wyznaczniki:

$$ {}^{+\emptyset}T \quad {}^{\overset{<}{5}\emptyset}T \quad {}^{\circ}T \quad {}^{+\overset{<}{1}}T \quad D^{1}_{\not 7} \quad D_{\emptyset +} \quad D^{5}_{\circ} \quad {}^{+\emptyset\emptyset}T \quad {}^{\circ}\mathcal{T} $$ [23]

znajdujące swe ujście w paraleli wyższego rzędu funkcji toniki, która tworzy najdalsze wychylenie w odniesieniach funkcyjnych, mianowicie stosunek trytonowy względem toniki właściwej. Cały ten pochód harmoniczny, zmierzający w tak dalekie rejony, oparty jest właśnie na postępach chromatycznych, współdziałających w tym wypadku zarówno z melodyką jak i dynamiką. W miejscu najwyższego napięcia zjawia się motyw zasadniczy Preludium w powiększeniu, czemu towarzyszy wzmaganie się siły aż do ff. Należało by jeszcze wspomnieć o jednogłosowo traktowanym zwrocie melodycznym *eses-des-ces*. Posiada on niewątpliwie również pewien sens harmoniczny, pozostający w związku z zakończeniem omawianego przebiegu. Dźwięk *eses* w stosunku do paraleli toniki oddziaływuje jak bardzo dalekie wychylenie trytonowe *(ges + heses + eses)*. Jak widzimy, wychylenia trytonowe odgrywają wybitną rolę w Preludium f-moll. Wprawdzie Chopin nie realizuje w tych wypadkach konkretnie samych akordów, ale brzmienie oktawowo zdwojonych dźwięków nie nasuwa zbytnich wątpliwości czy chodzi tu właśnie o taki, a nie inny szczegół harmoniczny. Dlatego też struktury harmoniczne t. 17 nie należy interpretować jako jeden akord, lecz jako dwa akordy, to znaczy, że po oktawowo zdwojonym dźwięku *ces*, będącym wykładnikiem ${}^{+\emptyset\emptyset}T_{|}$, zjawia się jako nowe oświetlenie czterodźwięk prowadzący toniki. Podczas gdy omówiona struktura harmoniczna wykazywała, mimo chromatyki, samodzielne twory funkcyjne, to w samym zakończeniu mamy do czynienia z chroma-

---

[23]) Chcąc uwydatnić bardziej samodzielny charakter tych postępów, należało by je interpretować w sposób następujący:

$$ {}^{+\emptyset}T \quad D^{5} \quad {}^{\circ}T \, \underbrace{(D^{+}_{1}) \, {}^{<}D}_{} {}_{\emptyset +} \quad D^{5}_{\circ} \quad {}^{+\emptyset\emptyset}T $$

z chrom. akord. przejść.
(g+b+des+e)

tycznie postępującym szeregiem dźwięków, które kończą się na dominancie górnej.

Opisane przykłady zastosowania chromatyki w preludiach Chopina stanowią najbardziej charakterystyczny rodzaj sposobu w użyciu tego środka. Nie znaczy to oczywiście, żeby chromatyka ograniczała się tylko do tych dwóch utworów. Spotykamy ją i w szeregu innych preludiów. Pomijamy tu jednak szczegóły mniej ważne, a ograniczymy się tylko do przypadków najbardziej charakterystycznych, związanych ze zjawiskiem progresji i nawarstwień. Środki te odgrywają wybitną rolę w Preludium fis-moll jako niemal jedyny wykładnik procesu ewolucyjnego formy. Progresja opanowuje tam sytuację harmoniczną na dużych przestrzeniach utworu, i to przede wszystkim w tych miejscach, gdzie działa czynnik ewolucyjny. Już w pierwszym czterotakcie (przykład XVII c), staje się ona czynnikiem decydującym o relacji, charakterystycznej dla budowy okresowej. Odcinek, odpowiadający tam następnikowi, oparty jest na chromatycznym przesuwaniu w dół dwóch akordów, zespolonych ze sobą jako dominanta dolna i górna. Leichtentritt[24]) wyodrębnia tam odniesienia do cis-moll i h-moll, aczkolwiek nie zjawia się akord „stonikalizowany". Według teorii Riemanna—Erpfa, należało by w tym miejscu przyjąć istnienie tzw. elipsy.

Chociaż jasno jest zaznaczona integralna spoistość dominanty dolnej i górnej, tak że domniemany „stonikalizowany" akord nie budzi zastrzeżeń, mimo to nie uważam za konieczne wprowadzanie pojęcia elipsy, tzn. określenia, odnoszącego się do akordu w danym wypadku nie istniejącego. Teoria harmoniki funkcyjnej nie potrzebuje uciekać się aż do tak sztucznych metod. Może ona z łatwością wyznaczyć funkcyjnie i dokładnie określić siłę działania danych środków bez wprowadzania określeń ponad potrzebę. Przecież akord *(gis + his + dis + fis)* możemy zupełnie łatwo oznaczyć jako dominantę górną drugiego rzędu $(D_1^{+})^2$. To samo odnosi się do akordu *(g + h + cis + e)*, który nie jest niczym innym jak wyznacznikiem dominanty dolnej drugiego rzędu $(D_0^5)^2$. W trzecim członie progresji zjawia się natomiast akord enharmonicznie identyczny z wyznacznikiem dominanty górnej *(cis + gis + h + d)*. Uwagi powyższe nie usunęły jednak jeszcze wszystkich trudności, ponieważ

---

24) Op. cit., str. 141

nie określiliśmy ze stanowiska tonikalnego akordów: *(a + cis + dis + fis)*, *(fis + ais + cis + e)* i *(f + a + c + dis)*. Trudność tę można pokonać w dwojaki sposób: 1) przez uwzględnienie integralnej łączności wyznaczników funkcji dolno-dominantowej z funkcjami górno-dominantowymi, 2) przez zdanie sobie sprawy z siły integrującej postępów chromatycznych, które sprawiają, że pomiędzy akordami dokonuje się łagodne przejście. Ten ostatni szczegół, na który już zwróciliśmy uwagę przy innej sposobności, ma specjalne znaczenie przy strukturach progresyjnych, gdzie pewne wartości harmoniczne, tzn. połączenia, powtarzają się w sposób chromatyczny na innych stopniach. Nie ulega wątpliwości, że samo stwierdzenie integralnej przynależności wyznacznika dolno-dominantowego do górno-dominantowego i odwrotnie, nie rozwiązuje sprawy w sposób należyty. Tylko szkolna nauka harmonii traktuje te zjawiska w tak uproszczony sposób. Pomiędzy wyznacznikiem dolno-dominantowym a górno dominantowym zachodzi w rzeczywistości już bardziej złożony stosunek funkcyjny, należący do kategorii odniesień wyższego rzędu [25]). I tu właśnie okazuje się jak wielkie organizujące znaczenie posiada chromatyka, jak dużą wykazuje siłę wiążącą. We wskazanej trzyczłonowej progresji znajdujemy cechy typowo - chopinowskie, jeśli chodzi o właściwości konstrukcyjne progresji. Przejawia się to w nieschematycznym traktowaniu [26]) tego środka, czego do-

---

[25]) Akord *(gis + his + dis + fis)* w stosunku do *(a + cis + dis + fis)* tworzy odniesienie drugiego rzędu będąc $(D \underset{-}{\times})^2$. Gdy natomiast zbadamy stosunek akordu pierwszego do drugiego, otrzymamy odniesienie dolno-dominantowe również drugiego rzędu $(D^5_0)^2$. Jak widzimy, w przypadkach takich zachodzi bardziej skomplikowane odniesienie niżby się mogło pozornie wydawać. W przebiegach durowych właściwy stosunek funkcyjny pomiędzy dominantą dolną a górną tworzy bardziej skomplikowane odniesienie. W moll sytuacja zmenia się na korzyść spoistości połączenia. Zawdzięczać to należy dwom przejściom półtonowym, które ułatwiają spoistość połączenia. W rzeczywistości jednak — i to przede wszystkim w dur — dość daleka odległość funkcyjna jest przezwyciężana na drodze psychologicznej z uwagi na to, że przeciwieństwa energetyczne, jakie tu zachodzą, należą do prostego przebiegu kadencyjnego.

[26]) Na szczegół ten zwraca uwagę B r o n a r s k i (op. cit. str. 168—203). Przy tej okazji pragnę zaznaczyć, że metodyczne podejście B r o n a r s k i e g o przy rozpatrywaniu progresji Chopina nie da się pogodzić ani z założeniami systemu funkcyjnego, ani z rozwojem harmoniki funkcyjnej. Progresje Chopina, świadczące o rozbudowie systemu funkcyjnego, sprowadza Bronarski do schematów diatonicznych, tak jakby tam należało szukać wątków genetycz-

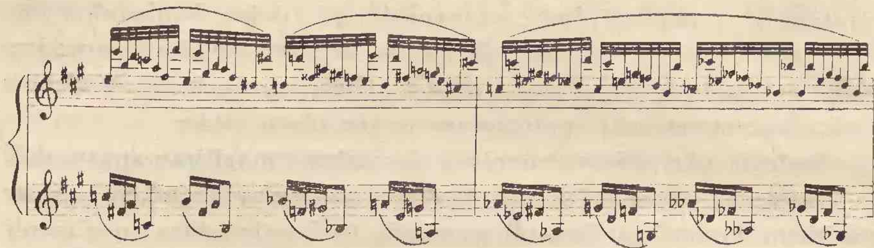
wodzi trzeci człon progresji. Oto akord *f + a + c + dis* nie jest identyczny z poprzednimi wyznacznikami dolno-dominantowymi, będąc tworem, który można zaliczyć do czterodźwięków prowadzących. Interpretacja taka jest o tyle możliwa, że działanie dźwięków prowadzących zostało spotęgowane przez chromatykę.

Podczas gdy opisany przebieg formalny mogliśmy sprowadzić do struktury odpowiadającej budowie okresowej, to w dalszym przebiegu Preludium fis-moll przyjęcie takiej struktury byłoby nie do pomyślenia. Czynnik ewolucyjny działa tam już na o wiele większej przestrzeni i nie da się włoczyć w prosty stosunek poprzednika do następnika. Począwszy od t. 5 nawiązanie do początku ma tylko charakter impulsu, którego rezultatem jest szeroko rozbudowana struktura progresyjna, opierająca się na chromatycznie opadającym basie (t. 7—8) oraz na nawarstwieniu (t. 9—10). Tym razem progresja została rozbudowana aż do czterech członów, ujętych w ten sposób, że człony skrajne wykazują zestawienie wyznaczników dolno-dominantowych z górno-dominantowymi, wewnętrzne zaś — czterodźwięków prowadzących z akordami o funkcji górno-dominantowej.

---

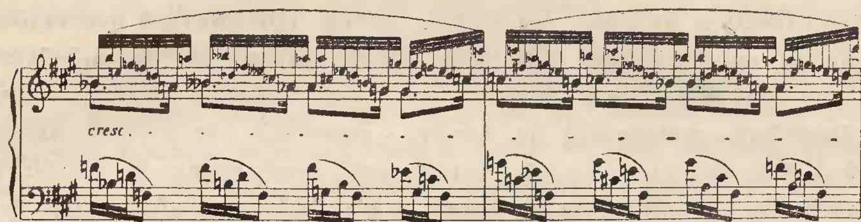
nych dla tych środków harmonicznych. Na podstawie takiego traktowania można by wysnuć zgoła mylny wniosek, że progresje Chopina powstawały w wyniku chromatyzacji jakichś wzorów diatonicznych. Tymczasem historia harmonii, a przede wszystkim pierwszy etap rozwoju harmoniki funkcyjnej, świadczy wymownie, że chromatyka jest czymś typowym dla tego systemu, że przyczyniła się w sposób zdecydowany do jego utwierdzenia się, że po prostu była jednym z głównych motorów jego rozwoju. Z drugiej strony teoria dawniejsza, która wyrosła na gruncie modalizmu skal kościelnych, zaważyła na takim ujęciu zjawisk harmonicznych. Stąd to powstał ów podział materiału harmonicznego na diatonikę, chromatykę i enharmonię, nie pokrywający się z praktyką kompozytorską, ponieważ system funkcyjny jest w swym pierwszym etapie rozwoju systemem diatoniczno-chromatycznym, w drugim zaś (po roku 1850) prawie wyłącznie chromatycznym. Nie należy tego rozumieć w tym sensie, jakoby kroki chromatyczne musiały koniecznie przenikać utwór, aczkolwiek i to się zdarza bardzo często. Chodzi tu przede wszystkim o powiększenie zasobu materiału dźwiękowego aż do skali chromatycznej, a więc o to, że kompozytorzy przestali myśleć diatonicznie, rozszerzając swe możliwości konstrukcyjne daleko poza heptatonikę. Chopin jest właśnie jednym z tych najwybitniejszych twórców, którzy przyczynili się do rozszerzenia tych możliwości. Dlatego jego koncepcje progresyjne nie wyrastały na podłożu diatoniki, ale powstawały w wyniku rozszerzania zasobu materiału dźwiękowego.

XLIII PRZYKŁAD, t. 7—8:



Nawarstwienia są zjawiskiem wyrastającym z progresji. Po prostu należy je traktować jako szeroko rozbudowane progresje. W epoce późnoromantycznej, począwszy od drugiej połowy XIX wieku, rozbudowa ta idzie dość daleko, tak że nawet wielkie odcinki przebiegu powtarzają się na coraz to innych kondygnacjach wysokości. Również u Chopina znajdujemy takie przypadki. W Preludium fis-moll posiada ono (tj. nawarstwienie) budowę o tyle prostą, że cały dwutaktowy odcinek, będący płaszczyzną, na której odbywa się proces nawarstwieniowy, oparty został na nucie stałej. Ze względów tektonicznych zjawisko nuty stałej posiada o tyle ważne znaczenie, że dzięki niej tworzy się pewien punkt dystynkcyjny, łatwo rozgraniczający jednolity przebieg, oparty na chromatyce i progresji. Nie pozostaje to oczywiście bez związku z innymi elementami, zwłaszcza z elementem melodycznym i poprzedzającą strukturą harmoniczną. Oto w miejscu gdzie zjawia się nawarstwienie, linia melodyczna, mimo ujednostajniającego działania ornamentalnej figuracji, zakreśla szerszy łuk melodyczny, nabiera większego oddechu stosując po postępach chromatycznych większy krok interwałowy. Nuta stała staje się tam ujściem dla postępującego chromatycznie basu, który dzięki niej zatrzymuje się na dźwięku *f*. Poza tym, gdy ogólnie tylko rozpatrujemy zjawisko przeniesienia, charakterystyczne dla progresji i nawarstwień, spostrzegamy, że obecnie zmienił się jego kierunek, tzn. zamiast przeniesienia w dół zastosował kompozytor przeniesienie do góry. Już te szczegóły wskazują, że Chopin nie traktuje formy ewolucyjnej mechanicznie, że w pewnych miejscach przebiegu stara się uchronić przed monotonią, jaka mogłaby powstać z powodu mechanicznego stosowania środków. Podstawą dla przyjęcia nawarstwienia jest (w odróżnieniu od dotychczasowych dwuakordowych progresji) struktura czteroakordowa, wykazująca dość znaczną zmienność następstw harmonicznych.

XLIV PRZYKŁAD, t. 9—10:



Strukturę tę można scharakteryzować funkcyjnie na podstawie akordu ostatniego i wówczas otrzymamy następstwo, prowadzące od paraleli mollowej dominanty górnej, poprzez dwa wyznaczniki górno-dominantowe $(D^{\sharp}_{\flat}\ D^{+}_{1})$ do „stonikalizowanego" w ten sposób akordu *(c + es + g)*. Inaczej natomiast przedstawia się sprawa w drugim członie nawarstwienia. Pierwszy akord nie da się tam sprowadzić do kategorii prostego wyznacznika paralelnego, bowiem akord *(c + es + g)* w stosunku do akordu końcowego *(d ∓ f + a)* nie jest niczym innym jak dominantą dolną drugiego rzędu. Ale do tego nie ogranicza się problem harmoniczny drugiego członu nawarstwienia. Z uwagi na wyznacznik dolno-dominantowy drugiego rzędu oraz na następujący akord *(cis + e + g ∓ b)*, który jest identyczny z wyznacznikiem górno-dominantowym do dominanty dolnej wskazanego wyznacznika dolno-dominantowego drugiego rzędu, wreszcie ze względu na oddziaływanie nuty stałej *f*, będącej podstawą tego domniemanego akordu, można by przypuszczać, że w tym wypadku mamy do czynienia z przejawami enharmonii. Sugeruje to nawet L e i c h t e n t r i t t[27]), zmieniając pisownię dźwięku *cis* na *des*. Tymczasem występujące tam połączenia nie sprawiają wrażenia enharmonii. Nie wykazują one charakterystycznego dla tego środka przewekslowania ruchu harmonicznego, nie powodują owej niespodzianki, która cechuje enharmonię; przeciwnie, wszystko odbywa się w sposób naturalny i konsekwentny. Nie ulega wątpliwości, że niemałe znaczenie odgrywa zgęszczenie brzmieniowe spowodowane dysonansem opóźnionej nony w trzecim akordzie. Ale nawet ten środek harmoniczny nie mógłby pokonać siły enharmonicznego działania,

[27]) Op. cit. str. 143

gdyby nie naturalność, jaka wypływa z konsekwentnego ruchu chromatycznego w melodii. Co więcej, działa tam również mechanika samego nawarstwienia. Przeniesienie tego samego zwrotu melodycznego, opadającego chromatycznie w dół i następnie zakończonego interwałem wznoszącej się kwarty, powoduje, że ostatni akord *(d + f + a)* zjawia się jako konieczność, wypływająca ze struktury przebiegu. I te szczegóły, związane ze zjawiskiem nawarstwienia, dowodzą, podobnie jak przy progresji, niemechanicznego traktowania środków technicznych u Chopina.

Przejawiający się prosty stosunek górno-dominantowy pomiędzy końcowymi akordami nawarstwienia nie pozostaje bez wpływu na kształtowanie się dalszego przebiegu harmonicznego Preludium fis-moll. Dowodzą tego następne takty, zwłaszcza t. 11—14, gdzie stosunek dominanty górnej do toniki (pojmując go oczywiście w sposób parcjalny, a nie w odniesieniu do toniki utworu) przejawia się na różnych stopniach przebiegu. Aby się o tym przekonać, wystarczy tylko zestawić następujące akordy:

(f+a+c+es) < (b+d+f)
(d+fis+a+c) < (g+h+d)
(b+d+f+as) < (es+ges+b)
(fes+as+des) < (ges+ces+es) < (ges+b+des+fes) < (ces+es+ges)

Same połączenia harmoniczne nie potrzebują tu żadnych wyjaśnień. Bardziej skomplikowane stosunki zachodzą jedynie pomiędzy poszczególnymi członami, a więc pomiędzy akordem *(b + d + f)* a *(d + fis + a + c)* oraz *(g + h + d)* a *(b + d + f + as)*. Ostatnie zestawienie nie wymaga wytłumaczenia z tego powodu, że pomiędzy es^0 a des^0 pozostaje tylokrotnie już wspominane dolno-dominantowe odniesienie drugiego rzędu. Jeśli chodzi o stosunek *(b + d + f) < (d + fis + a + c)*, to tworzy on to samo odniesienie, które spotykamy pomiędzy trójdźwiękiem paralelnym toniki a zasadniczym wyznacznikiem dominanty górnej. I u Chopina występuje ta relacja, aczkolwiek jest nieco zmodyfikowana z powodu durowej formy stonikalizowanego trójdźwięku na *g*. Gdybyśmy jednak chcieli zbadać właściwą treść tego odniesienia, wówczas należało by uwzględnić treść parcjalną, która ze stanowiska funkcyjnego bynajmniej nie

jest prosta [28]). To samo dotyczy również $(g+h+d)<(b+d+f+as)$. Obydwie wspomniane relacje harmoniczne są w omawianym miejscu przebiegu formalnego jedynymi przejawami chromatyki. W tym miejscu ogranicza kompozytor chromatykę w melodyce na rzecz postępów diatonicznych, co zadecydowało o charakterze dalszego przebiegu formy, który od tego miejsca, mimo powrotu do odcinka wyjściowego, opiera się na postępach diatonicznych. Stąd pochodzi większe działanie siły tonikalnej, tak potrzebne dla zaokrąglenia formy. Rzecz znamienna, że ten pseudorepryzowy powrót współdziała z melodyką, rezygnującą już z szerzej rozwiniętych łuków melodycznych. Mamy tu więc jeszcze jeden przykład na współdziałanie elementu melodycznego z harmonicznym w formie ewolucyjnej.

Z Preludium fis-moll spokrewnione jest Preludium es-moll, aczkolwiek ten ostatni utwór wykazuje o wiele mniejsze rozmiary, a melodyka jego posiada strukturę odmienną. W tym wypadku chodzi nam tylko o to, że i w Preludium es-moll są stosowane nawarstwienia wewnątrz przebiegu.

XLV PRZYKŁAD, t. 7—10:



---

28) Stosunek ten można interpretować w dwojaki sposób: a) przy pomocy tzw. czterodźwiękowej analogii

$$(b+d+f)<(d+fis+a^{\cdot}+c)^{\cdot}=(b_{\cdot}+d+f)>\overset{>}{D}^{III0}$$

b) jako odniesienia wyższego rzędu, uzyskane ze skomplikowanego czterodźwięku prowadzącego

$$(b+d+f)>D_{0}\not\#$$

Uderza tu przede wszystkim brak wszelkiej schematyczności w stosowaniu przeniesienia materiału na różne stopnie. Świadczą o tym już same podstawy odniesieniowe: *es-c-des-b*. A jednak mimo to można by uszeregować następstwo płaszczyzn harmonicznych parami: *es-c* i *des-b*. Jest to o tyle ważny szczegół, że w tym wypadku spotykamy się przy nawarstwieniach ze zjawiskiem nowym, polegającym na jednoczeniu poszczególnych warstw w grupy dwuczłonowe. I rzeczywiście, nawet wewnętrzna struktura warstw, różniąca się w pewnych miejscach pomiędzy sobą, dopuszcza taką interpretację. Chodzi tu przede wszystkim o akordy, występujące w miejscach dwóch pierwszych triol. Podczas gdy w pierwszej warstwie mamy do czynienia z następstwem akordu neapolitańskiego i na niekompletny wyznacznik dominanty górnej, to w drugim wypadku następuje modyfikacja na rzecz alterowanej formy wyznacznika dominanty górnej na początku taktu.

Gdy jednak przyjrzymy się bliżej strukturze harmonicznej warstw, z łatwością możemy stwierdzić dwuczłonowość w następstwach harmonicznych w każdym takcie, bowiem akord neapolitański wraz z niekompletnym wyznacznikiem dominanty górnej tworzy czterodźwięk prowadzący dominanty dolnej, zaś akord trzeci jest wynikiem wtórnych zjawisk harmonicznych. To samo dotyczy i drugiej warstwy, gdzie obydwa pierwsze skojarzenia harmoniczne dadzą się ująć jako $D^{\overset{>}{5}}_{1}$, co oznacza dominantę górną z obniżoną kwintą. Ta dwuczłonowość harmoniczna warstwy tworzy pendant do dwuczłonowości układu warstwowego i jest niewątpliwie wyrazem pewnego porządku, można by nawet powiedzieć — dążenia do symetryczności w miejscu najwyższego spotęgowania napięć w przebiegu formy. Przejawy te zaliczyć należy do nadzwyczaj pomysłowych środków struktury formalnej, bowiem w miejscach najwyższego natężenia siły ewolucyjnej zachodzi zazwyczaj przełamanie wszelkiej symetryczności. Wyzwolone wówczas siły uchodzą szybko i gwałtownie, niszcząc po drodze wszelkie stereotypowe układy.

Jak widzimy, u Chopina jest inaczej. A jednak nie należy tego uważać za jakiś zwykły kaprys kompozytora, lecz za dobrze przemyślaną koncepcję formalną. Przebieg, oparty na nawarstwieniu, tworzy centralną część formy, a z uwagi na siłę swego działania nie może stać się pomostem do rychłego rozładowania napięć. Dla-

tego uzasadniony jest jeden z dalszych odcinków, dowodzących, że spadek napięcia nie występuje gwałtownie, lecz przeciwnie, w sposób falisty, że napięcia uzyskują w pewnych miejscach nawet częściowe wzmocnienie przy pomocy postępów chromatycznych, działających jako energetyczny odpowiednik do nawarstwień. Mówiąc o energetycznym odpowiedniku, mam na myśli jego znaczenie tektoniczno-formalne w przebiegu formy, a nie wyłącznie lokalno-harmoniczne.

Wskazane przykłady dowodzą, że progresja i nawarstwienia występują przede wszystkim w miejscach ewolucyjnego nasilenia formy. Potwierdza to również Preludium b-moll, gdzie przeniesienie materiału harmoniczno-melodycznego na inny stopień staje się wykładnikiem najsilniejszego spotęgowania przejawów rozwojowych. Występuje to szczególnie wyraźnie w dwóch miejscach utworu (t. 10—13 i t. 26—29). W wypadkach tych struktura harmoniczna, opierająca się na prostych stosunkach dominantowo-tonicznych, nie wymaga specjalnych wyjaśnień. Dodać tu jeszcze należy, że oprócz wskazanych miejsc zachodzą również progresje diatoniczne (t. 30—31), prowadzące przez przejście chromatyczne do ostatniej fazy utworu. Również i snucie motywiczne jest pewnego rodzaju progresją, jak tego dowodzą ostatnie takty Preludium b-moll.

Nie należy sądzić, jakby to wynikało z dotychczas omówionych utworów, że tektoniczne znaczenie nawarstwień i progresji jest tylko właściwością form figuracyjnych. Również preludia o melodyce kantylenowej stosują te środki, przyczyniając do rozbudowy struktury okresowej. Z reguły nie jest to struktura prosta, ale wyższego rzędu, i to pojęta w ten sposób, że następnik, który jest oparty na progresjach i nawarstwieniach, staje się wykładnikiem potęgowania napięć, wobec czego struktura taka dąży do trzyczęściowości, gdzie powrót części pierwszej mógłby przyczynić się do uzyskania równowagi energetycznej. Zjawisko to widzimy w Preludium As-dur. Progresje i nawarstwienia spotykamy tam w dwóch miejscach, tzn. w tych częściach, gdzie kompozytorowi chodziło o przeciwstawienie i o spotęgowanie napięć. Zacytowane poniżej przykłady uświadomią nam budowę progresji i nawarstwień.

XLVI PRZYKŁAD, t. 19—27:







t. 43—55:







Zasadniczo nie ma tu zbytnich komplikacji harmonicznych. Poza prostym stosunkiem dominantowo-tonicznym znajdujemy jeszcze połączenia, w których przed wyznacznikiem dominanty górnej występuje czterodźwięk prowadzący dominanty dolnej. Ale szczegóły te nie są jednak najważniejsze ze stanowiska przebiegu formy. O wiele bardziej interesujący jest fakt potęgowania ruchu progresyjnego, jego częstotliwości w dalszym przebiegu progresji, tzn., że podczas gdy początkowo człon progresyjny ograniczał się do struktury dwutaktowej, to w dalszym przebiegu jeden takt wypełnia dwa człony. Łączy się to bezpośrednio z rozwojem linii melodycznej, polegającym na snuciu, czyli rozwijaniu początkowej struktury motywicznej przy pomocy przenoszenia jej na różne stopnie. Jeszcze szerzej rozbudowana jest progresja w następnym odcinku. Mamy tam do czynienia z typowym nawarstwieniem, którego człony rozrastają się aż do rozmiarów czterotaktowych, znajdując swe zakończenie w dwuczłonowej progresji, opadającej chromatycznie. Również w Preludium As-dur odcinki, wykazujące zastosowanie progresji i nawarstwień, należą do najbardziej urozmaiconych harmonicznie, a ze stanowiska formy okresowej stanowią niezmiernie charakterystyczny rys dlatego, że stają się jawnym świadectwem przenikania pierwiastków ewolucyjnych na grunt formy okresowej. Jest to szczegół bardzo ważny. Dowodzi on pewnych linii stycznych preludium okresowego z pierwotną podstawą tektoniczną tej formy, która, jak wiadomo, wyrastając z form

figuracyjnych, musiała oprzeć się na czynniku ewolucyjnym jako na sile tektonicznej.

4. *Właściwości kolorystyczne środków harmonicznych*

Harmonika funkcyjna nie jest systemem, w którym środki byłyby tylko wyrazem specyficznego działania zależności akordowych pomiędzy sobą, gdzie zależności te stawałyby się jedynym wykładnikiem treści harmonicznej. Obok funkcyjnego działania środków, przejawiły się już dość wcześnie elementy brzmieniowe [29]), kolorystyczne, będące niejako uzupełnieniem do podstawowych założeń systemu i stanowiące podstawę dla dalszego rozwoju harmoniki w ogóle. Elementy te spostrzegamy zarówno wśród środków funkcyjnie nieskomplikowanych jak też przy odniesieniach wyższego rzędu. Ponadto wchodzą jeszcze inne elementy, stojące już poza obrębem harmoniki funkcyjnej, jak np. zjawisko kontrastu przeciwstawnych sobie rejestrów. Rzecz znamienna, że wszystkie te zjawiska odkrywamy już u Chopina, i to na gruncie tak stosunkowo ograniczonej formy, jaką stanowią preludia.

Dawna nauka harmonii, a nawet niektóre niedawne jeszcze podręczniki szkolne, dzielące materiał na diatonikę, chromatykę i enharmonię, pomijały tak ważny szczegół, że na gruncie diatoniki powstają środki harmoniczne o wiele późniejsze i bardziej wskazujące w przyszłość niż schromatyzowane postępy harmoniczne. Chodzi tu o trójdźwięki i czterodźwięki paralelne oraz toniczno-dominantowe. Rozwój harmoniki funkcyjnej dowodzi, że środki te rozwinęły się dość późno i w wielu wypadkach prowadziły do przezwyciężenia systemu funkcyjnego. U Chopina nie może być oczywiście mowy o przezwyciężaniu systemu, niemniej jednak już w pierwszym czterotakcie Preludium E-dur operuje on tymi środkami, godząc je z ówczesnymi prawami technicznymi. Ponieważ od sposobu traktowania technicznego zależy działanie użytych środków, przeto oddziaływanie kolorystyczne trójdźwięków i czterodźwięków paralelnych nie jest tam tak silne jak w czasach późniejszych, zwłaszcza w muzyce francuskiej okresu poprzedzającego bezpośrednio impresjonizm. Nie da się jednak zaprzeczyć, że Chopin zdawał sobie sprawę ze specyficznego ich działania i że właśnie w tym, a nie w innym celu je wprowadzał.

---

29) Por. Hans M e r s m a n n, Musiklehre. Berlin 1929, str. 50

XLVII PRZYKŁAD, t. 1—4:



Sposób technicznego traktowania trójdźwięków i czterodźwięków paralelnych oraz pięciodźwięku toniczno-dominantowego nie jest tu nowy. Trójdźwięki paralelne występują po trójdźwiękach zasadniczych. To samo powtarza się przy użyciu dominanty górnej, po której następuje jej paralela. Rozwiązanie zaś trójdźwięku paralelnego dominanty górnej na czterodźwięk paralelny toniki odbywa się przy pomocy zatrzymania tercji i kwinty pierwszego akordu. Również wprowadzenie czterodźwięku paralelnego dominanty dolnej dokonane jest w podobny sposób. Na tej samej zasadzie wprowadza Chopin pięciodźwięk toniczno-dominantowy, który występując po prostym wyznaczniku dominanty górnej zatrzymuje jego dźwięk zasadniczy i tercję. Nie trzeba chyba dodawać, że takie traktowanie nie może przyczynić się do podkreślenia samodzielności tych, już bardziej skomplikowanych wyznaczników funkcyjnych. Dźwięki dysonujące w czterodźwiękach i w pięciodźwięku mają charakter opóźnień, rozwiązujących się w następnych akordach. Odnosi się to szczególnie do wspomnianego dźwięku toniczno-dominantowego, przechodzącego w dominantę górną drugiego stopnia.

Niemniej jednak, gdy zastanowimy się nad ilością wprowadzonych trójdźwięków i czterodźwięków paralelnych, spostrzegamy, że na tym krótkim odcinku mają one ważne zadanie do spełnienia. Przede wszystkim należy tu stwierdzić o s ł a b i e n i e d z i a ł a n i a s i ł y f u n k c y j n e j przy połączeniu trójdźwięku paralelnego dominanty górnej z czterodźwiękiem paralelnym toniki. To samo odnosi się do połączenia prostego wyznacznika dominanty górnej

z pięciodźwiękiem toniczno-dominantowym. Osłabienie siły funkcyjnej jest w tym wypadku czymś szczególnym, co nie pozostaje bez wpływu na strukturę przebiegu formalnego.

Już przy omawianiu melodyki Preludium E-dur mieliśmy sposobność przekonać się, że kompozytor był nastawiony na zachowanie ciągłości przebiegu, że usiłował nawet przeciwstawić się partykulacji linii melodycznej. Otóż zachodzące tam połączenia harmoniczne współdziałają w tym kierunku z melodyką. Już w pierwszym odcinku dwutaktowym, gdzie frazowanie wskazywałoby na zakończenie początkowej myśli na prostym wyznaczniku dominanty górnej, nie ma takiej cezury jak w wypadkach normalnych. Następstwo $D^{+\circ}$ D^{+}, posiadające treść parcjalną $(D^{0}) < D^{+}$, nie może wywołać silnej półkadencji z powodu mollowego kształtu parcjalnej dominanty górnej. Szczegół ten przejawia się jeszcze wyraźniej przy połączeniach $D^{+\circ}$ $\circ{+}T$ i D^{+} $\circ{+}T^{3}_{1}$, gdzie nie ma mowy o jakiejkolwiek cezurze.

Preludium E-dur obfituje również w inne środki harmoniczne, wnoszące elementy brzmieniowe. Jak wiadomo, są to odniesienia wyższego rzędu, stosowane w niektórych miejscach tego utworu w sposób łańcuchowy.

XLVIII PRZYKŁAD, t. 5—8:



Pierwszym akordem, który barwi w sposób wymowny przebieg harmoniczny, jest akord *(g + h + d)*, występujący po prostym

wyznaczniku dominanty górnej. Dawniejsza teoria posługiwała się w takim wypadku wygodnym określeniem pokrewieństwa tercjowego. Określenie to jednak posiada tę złą stronę, że niczego nie mówi, czym jest ze stanowiska funkcyjnego akord, pozostający właśnie w stosunku tego pokrewieństwa. A przecież nie jest to rzecz błaha, skoro mamy do czynienia z systemem funkcyjnym. Akord *(g + h + d)* określamy w tym wypadku jako wyznacznik toniki wyższego rzędu, mianowicie jako trójdźwięk paralelny toniki mollowej. Bez znaczenia jest tu fakt, że przezwyciężone zostało oddziaływanie punktu tonikalnego, bowiem wyznaczniki wyższego rzędu mają za zadanie wskazać, jak daleko oddaliliśmy się od zasadniczych odniesień funkcyjnych i na ile zostało osłabione ich działanie. Posługując się wyznacznikiem tonicznym stwierdzamy, że proces osłabienia przechodził poprzez wyznacznik toniki mollowej. Ważne było by ponadto zbadanie parcjalnego stosunku, zachodzącego pomiędzy D^{+} a ${}^{+\emptyset}T$. W tym wypadku przekonujemy się, że źródła działania dźwięków prowadzących należy doszukiwać się w możliwości wyznaczenia akordu *(g + h + d)* jako trójdźwięku prowadzącego mollowej dominanty dolnej. Dalsze następstwa określamy przeważnie w sposób łańcuchowy, tzn. nie odnosimy ich do zasadniczego punktu tonikalnego, lecz rejestrujemy każdorazowo odniesienia funkcyjne zachodzące pomiędzy poszczególnymi akordami. Wówczas otrzymujemy:

$$ {}^{+}TD^{+}\ {}^{+\emptyset}T > (D_{+}) > (D^{\circ}) > (D^{<}_{III\circ}\, D_{+}) > (D^{+})^{3} (D^{\not+}_{V} D_{\not+\circ}\, D^{\not+}_{V}\, D^{+}_{1}) < D^{\not++} D^{\not+\circ} D^{+}_{1}\ {}^{+}T $$ 30)

Na specjalną uwagę zasługuje tu modyfikacja brzmieniowa pewnych funkcji, które z postaci trójdźwiękowej przechodzą w postać czterodźwiękową. Podczas gdy w t. 6 przy akordach *(c + e + g)*

---

30) Ze względu na przejściowy charakter niektórych akordów wystarczy funkcyjnie wyznaczyć akordy o znaczeniu filarowym, a więc:

(e+gis+h) < *(h+dis+fis)* < *(g+h+d)* < *(c+e+g)* < *(a+cis+e)* < *(es+g+b+des)* < *(as+c+es)* < *(h+dis+gis)* < *(h+dis+fis+a)* < *(e+gis+h)*.

Wówczas otrzymamy:

$$ {}^{+}TD^{+}\ {}^{+\emptyset}T > (D_{+}) > (D^{+})^{3} (\not{D}_{\circ}\, D^{+}_{1}) < D^{\not++} D^{\not+\circ} D^{+}_{1}\ {}^{+}T $$

i *(c + e + g + b)* nie powoduje to żadnych komplikacji, to w dalszym przebiegu traktowanie takie umożliwia kompozytorowi łagodne przejście z akordu *(a + cis + e)* na *(as + c + es)*. Jako czynnik pomocniczy zjawia się tam postęp chromatyczny *f — fes —* es, który należy do poznanych już poprzednio środków harmonicznych.

Z obrazu nutowego wynikało by, że w omówionym odcinku (środkowym) Preludium E-dur zachodzi modulacja enharmoniczna. W rzeczywistości odczuwamy tam tak łagodne przejście [31]), że nie może być mowy o enharmonii. Zresztą wyszczególnione wyznaczniki funkcyjne zupełnie jasno tego dowodzą. Akord *(a + cis + e)* w stosunku do *(as + c + es)* jest trójdźwiękiem prowadzącym mollowej dominanty dolnej, a wiadomo przecież, że tzw. akord neapolitański, będący tylko przewrotem sekstowym interesującego nas akordu, nie musi być uważany za środek enharmoniczny nawet w tych wypadkach, gdy dołączają się do niego jeszcze dalsze bezpośrednie odniesienia. Moja interpretacja wyklucza tam również istnienie modulacji w ogóle [32]), ponieważ ani formalnie, ani energetycznie tonacja As-dur nie została podkreślona. Sam fakt wprowadzenia odniesień bezpośrednich do jakiegoś akordu, które tworzą pewnego rodzaju formułę zakończeniową, nie dającą okazji do utrwalenia się tonacji, nie może być jeszcze sprawdzianem modulacji [33]). Zresztą modulacja, jak się jeszcze przekonamy, nie jest środkiem, który by w wysokim stopniu urozmaicał strukturę harmoniczną. Toteż przyjęcie modulacji tam, gdzie nie ma ona uzasadnienia, prowadzi do fałszywych

---

31) To łagodne przejście tłumaczy B r o n a r s k i (op. cit. str. 240) tym że „t. 6—8 są niejako ekstraktem szeregu chromatycznego".

32) Pogląd ten różni się od zapatrywania na tę sprawę zarówno L e i c h t e n t r i t t a jak i B r o n a r s k i e g o. Pochodzi to stąd, że badacze ci trzymają się jeszcze dawnych założeń teoretycznych.

33) Jak wynika z powyższej uwagi, odrzucam określenie „zboczenie modulacyjne". Termin ten utworzono dla ułatwienia interpretacji tych wszystkich zjawisk, które wychodziły już poza obręb odniesień bezpośrednich. Dziś jednak, kiedy operujemy odniesieniami wyższego rzędu, jest on nie tylko zbyteczny, ale w wielu wypadkach nawet niewłaściwy, bowiem nie dopuszcza do poznania rozbudowanych środków harmoniki funkcyjnej. Ale trzeba jednocześnie pamiętać, że problemu modulacji nie można zamknąć w jakiś sztywny schemat. I n t e r p r e t a c j a z j a w i s k a m o d u l a c j i n a l e ż y k a ż d o r a z o w o od rodzaju formy. W związku z tym można przyjąć jej istnienie nawet w wypadku słabego utrwalenia się nowej tonacji — na przykład w formach stosujących pracę tematyczną. Według E r p f a zachodzi wówczas specjalny rodzaj modulacji, mianowicie tzw. „modulacja przetworzeniowa".

wniosków i nie zezwala na rozpoznanie właściwej struktury harmonicznej i jej kunsztowności. Odnosi się to przede wszystkim do środkowej części Preludium E-dur. Opisane wyznaczniki wyższego rzędu i sposób łańcuchowego ich zastosowania wskazuje niezbicie, że Chopin posługuje się w tym utworze typowo późno-romantycznymi środkami, że daleko wybiega poza swoją epokę i wnosi wartości nowe, które następnie przejęli L i s z t i W a g n e r.

Ale nie to jest najważniejsze w tej chwili. Posługiwanie się bardziej skomplikowanymi środkami wewnątrz przebiegu formy świadczy o tym, że element harmoniczny stał się wykładnikiem działania ewolucyjnego, że ewolucja odbywa się właśnie na podłożu harmoniki. Kolorystyczne zaś właściwości tych środków łączą tę środkową część Preludium z jego odcinkiem początkowym, gdzie również środki harmoniczne wykazywały podobną cechę. A więc przejawy ewolucji harmonicznej odbywają się w Preludium E-dur na płaszczyźnie prostych odniesień paralelnych i wyższego rzędu.

Również w ostatniej fazie Preludium działają wyznaczniki wyższego rzędu, traktowane w sposób łańcuchowy [34].

XLIX PRZYKŁAD, t. 9—12:



Na podstawie dotychczasowych naszych doświadczeń należało by przypuszczać, że w ostatnim odcinku utworu nastąpi uproszczenie struktury harmonicznej na korzyść przewagi odniesień bezpośrednich, które byłyby wyrazem rozładowania napięć i ostatecznego

---

[34]) Strukturę harmoniczną tego odcinka można sprowadzić do trzyczłonowej progresji wzgl. nawarstwienia (por. B r o n a r s k i, op. cit. str. 152).

uspokojenia. W tym wypadku nie można jednak powiedzieć, żeby struktura harmoniczna uległa uproszczeniu i żeby rozładowanie było całkowite. Narazie nie możemy jeszcze wyjaśnić zachodzących tam przejawów energetycznych. Kwestie te muszą być rozpatrywane ze stanowiska całości cyklu. Ważnym jednakże szczegółem jest przewaga wyznaczników dolno-dominantowych. Dominanta dolna zaś jest tą funkcją, którą bardzo często podkreślają kompozytorzy w końcowym przebiegu formy. Zauważyć to można już w bardzo wielu preludiach *Bacha*.

Wyzwalanie się elementów czysto brzmieniowych w Preludium E-dur szło w parze z rozbudową środków harmonicznych w dwóch kierunkach: 1) w kierunku posługiwania się trójdźwiękowymi i czterodźwiękowymi paralelami i pięciodźwiękiem toniczno-dominantowym, 2) w kierunku rozbudowy odniesień funkcyjnych. Obok tego rodzaju elementów brzmieniowych istnieją jeszcze inne, polegające raczej na *ograniczeniu zmienności następstw harmonicznych*. Odniesienia funkcyjne stają się wówczas czymś drugorzędnym, podczas gdy na plan pierwszy wysuwa się *specyficzne brzmienie akordu*. Element kolorystyczny zaś przejawia się dzięki modyfikacji struktury akordowej, zazwyczaj na tym samym podłożu. W preludiach Chopina elementy takie są przeważnie środkiem lokalnym w przebiegu formy, występując w niektórych miejscach utworu. Najbardziej typowym pod tym względem przykładem jest Preludium B-dur, w którym część środkowa obfituje w elementy czysto brzmieniowe.

L PRZYKŁAD, t. 17—32:





Na przestrzeni tego szesnastotaktowego odcinka pojawia się dwukrotnie identyczny materiał melodyczny, doznając każdorazowo nowego oświetlenia kolorystycznego. Przy pierwszym swym pojawieniu się występuje on na podłożu czterodźwięku paralelnego mollowej dominanty dolnej, za drugim zaś razem na jej czterodźwięku prowadzącym.

Z uwagi na samodzielność tematyczną tej części utworu nie ma potrzeby odnoszenia materiału harmonicznego do zasadniczego punktu tonikalnego, lecz należy przyjąć tonację Ges-dur, o czym jeszcze będzie mowa. Ze stanowiska wewnętrznej treści funkcyjnej następstw akordowych nie zmienia to postaci rzeczy, bowiem $D_{\circ +}\ D_{\ast}$ w B-dur jest równoznaczne z ${}^{\circ +}T\ {}^{\ast +}T$ w Ges-dur. O wiele ważniejszym jest fakt ograniczenia następstw akordowych tylko do dwóch akordów na przestrzeni 16-taktowej. Akordy te tworzą kontrastujące ze sobą kolorystycznie plamy barwne, a techniczne traktowanie ich przypomina bardzo nowoczesną technikę centralizacyjną. Zastosował tu Chopin rodzaj ostinata [35]), opartego na formułach

LI PRZYKŁAD



[35]) L e i c h t e n t r i t t, op. cit. str. 169

które dzięki wtłoczeniu ich w takt 3/4 zmieniają swe położenie metryczne i przyczyniają się do urozmaicenia przebiegu, zachowując jednocześnie tę samą substancję dźwiękową. W muzyce nowoczesnej melodia nie krępuje się w takich wypadkach podłożem harmonicznym, które jako czynnik centralizacyjny nie wymaga pierwotnej spoistości akordowej pomiędzy dźwiękami podstawy harmonicznej a dźwiękami melodii. Stąd to melodia płynie niezależnie po powierzchni kompleksu akordowego. U Chopina jest inaczej ze względu na prawa harmoniki funkcyjnej, która nie dopuszcza takiej swobody. Dlatego posługuje się w tym wypadku melodyką akordową, postępującą w zasadzie po dźwiękach akordu tonicznego w Ges-dur. Postaci rzeczy nie zmienia fakt wprowadzenia nut bocznych do dźwięków akordowych, bowiem nie posiadają one samodzielnego znaczenia.

Elementy kolorystyczne, będące przejawami harmoniki absolutnej są ponadto ważne z innego jeszcze powodu, który nas najbardziej interesuje, mianowicie ze stanowiska formy utworu, zarówno w jej ujęciu architektonicznym jak i w szczegółach. Część z elementami czysto brzmieniowymi stanowi niewątpliwy kontrast do części skrajnych utworu, a więc przyczynia się do jasnego rozczłonkowania formy. A jednak, jak się jeszcze przekonamy, nie jest to zwykła forma repryzowa A—B—A, lecz z elementami ewolucyjnymi, na co wskazuje trzecia część, gdzie występują one najwyraźniej. Takie ujęcie formalne zostało niewątpliwie podyktowane wprowadzeniem w części środkowej elementów kolorystycznych, które wnoszą coś nowego, coś, co przeciwstawia się prostemu schematowi repryzowemu, charakterystycznemu dla utworów, respektujących jak najściślej podstawowe prawa funkcyjności. Oczywiście i tu kompozytor powraca do tonacji zasadniczej i nawet silnie ją podkreśla. Mimo to działanie nowych czynników harmonicznych jest tak silne, że prowadzi do przezwyciężenia stereotypowego układu trzyczęściowego. Gdy natomiast rozpatrujemy oddzielnie linię melodyczną części środkowej, z łatwością stwierdzamy, że przebieg ten odpowiada strukturze okresowej, mimo skrócenia następnika. Było by jednak wielkim nieporozumieniem, gdybyśmy strukturę okresową przyjęli w tym wypadku jako zasadniczy element tektoniczny. Poza jej przejawami w melodii nigdzie nie znajdujemy odpowiednich stosunków, charakterystycznych dla niej. Najwyraźniej przejawia się to przede wszystkim w harmonice, gdzie nie ma

stosunków potrzebnych do wywołania napięć, jakie zachodzą pomiędzy współczynnikami budowy okresowej.

W preludiach Chopina spotykamy jeszcze ten rodzaj elementów kolorystycznych, który przejawia się przy pomocy zmiany rejestrów. W przypadku takim harmonikę należy rozpatrywać ze stanowiska perspektywicznego, tzn. przez objęcie całości przebiegu harmonicznego w utworze. Zarówno struktura akordowa jak i odniesienia funkcyjne stają się wówczas czymś drugorzędnym. Toteż nie wykazują one zbytniego skomplikowania. Sprawdza się to na Preludium F-dur, które tworzy właśnie przykład na wyzwalanie się elementów kolorystycznych przy pomocy zmiany rejestrów. Poza czterodźwiękiem paralelnym toniki, prostym zestawieniem $+T\ D^{+}_{1}$ dominantą górną drugiego rzędu, dominantą górną do dominanty dolnej, wreszcie skojarzeniem dominantowo-tonicznym (t. 15—16), nie znajdujemy tam nic szczególnego. Wyjątek stanowi dodanie septymy małej do wyznacznika toniki przed zakończeniem utworu. Bronarski[36]) utrzymuje, że w tym wypadku ma miejsce zakończenie na akordzie septymowym. Nie podzielam tego poglądu dlatego, że septyma ta nie zatrzymuje się aż do końcowego dźwięku utworu, lecz rozpływa się stopniowo i znika zupełnie, tak że utwór kończy się oktawowo zdwojonym dźwiękiem (F + f^4) [37]). To rozpływanie się dysonansu, barwiącego prosty wyznacznik toniki, nie należy już do atrybutów harmoniki funkcyjnej, ale wnosi elementy typowo impresjonistyczne. Kolorystyczne oddziaływanie rejestrów wpływa na wyodrębnienie się trzech kondygnacji przebiegu formy, wykorzystujących coraz to wyższe rejestry, by następnie opaść do punktu wyjściowego, który prowadzi bezpośrednio do jeszcze jednego wzniesienia, tym razem już ostatecznego.

5. *Wtórne zjawiska harmoniczne oraz skojarzenia parafunkcyjne*

Określenie „wtórne zjawiska harmoniczne" obejmuje wszelkiego rodzaju dźwięki nieakordowe, a więc nuty przejściowe, zamienne,

---

36) Op. cit. str. 426

37) Działanie pedału pozostawia tam raczej „podźwięk" akordu niż akord właściwy.

18

boczne, antycypacje, opóźnienia oraz nuty stałe. Za wyjątkiem nut stałych reprezentują one aktywizację czynnika melodycznego, są przejawem tego, co dzieje się wprawdzie na podłożu harmoniki, ale nie bierze bezpośredniego udziału ani w strukturze akordowej, ani w odniesieniach funkcyjnych. Wtórne zjawiska harmoniczne są przeto środkami, przejawiającymi się jakby na peryferiach właściwej struktury harmonicznej. Nie oznacza to jednak, żeby znaczenie ich było małe. Wpływają one na wyrazistość przebiegów funkcyjnych, bądź je podkreślając (np. w niektórych wypadkach nuty boczne i opóźnione), bądź też je zacierając, gdy następuje nagromadzenie różnego rodzaju wtórnych zjawisk harmonicznych przy równoczesnym ich swobodnym traktowaniu. Wtórne zjawiska harmoniczne odgrywają wybitną rolę w preludiach Chopina już chociażby dlatego, że forma ta posługuje się na szeroką skalę figuracją. Nawet przy figuracji harmonicznej czyni z nich Chopin duży użytek, stosując rzadko proste rozłożone akordy. Częściej natomiast przeplata dźwięki akordowe z nutami przejściowymi, bocznymi i zamiennymi. Niekiedy wprowadza większą ilość nut bocznych do dźwięku akordowego. Wystarczy wspomnieć tu Preludium fis-moll oraz Fis-dur, gdzie stosuje dwie nuty boczne do jednego dźwięku akordu (jedną od góry, drugą od dołu).

Ciekawym przykładem na swobodę w stosowaniu nut przejściowych jest Preludium b-moll i gis-moll. Konsekwentnie prowadzona tam linia wznoszącej się melodii nie liczy się prawie z następstwami harmonicznymi w danym momencie, tak że całość przebiegu gamowego należy uznać za kompleks dźwięków, który umieszczony został na określonym podłożu harmonicznym. Innymi słowy, nie wnika Chopin, jak w dawnej szkolnej harmonii, w szczegóły przebiegu nut przejściowych, lecz ujmuje je w pewne całości, wynikające z aktywizacji ruchu melodycznego. W pracy niniejszej nie mam jednak zamiaru wdawać się w wyliczanie poszczególnych wypadków, gdzie i jakie wtórne zjawiska harmoniczne zachodzą. To zajęłoby nam zbyt dużo miejsca, bowiem nie ma utworu, gdzie nie miałyby one zastosowania w większym lub mniejszym zakresie. Wystarczy jeśli wspomnę, że środki te stosuje Chopin z wielką swobodą [38]), a jednak zgodnie z założeniami systemu funkcyjnego.

---

[38]) Szczegółowo omówił te zjawiska Bronarski w swej „Harmonice Chopina", rozdział XXII i XXIII.

Chopin zdawał sobie dokładnie sprawę, czym są wtórne zjawiska harmoniczne i do czego służą. Wszelkie jego koncepcje polimelodyczne wynikają w większości z działania wtórnych zjawisk harmonicznych [39]), czyli z aktywizacji czynnika melodycznego. Przy stosowaniu wtórnych zjawisk harmonicznych posługuje się Chopin niekiedy jednocześnie postępami diatonicznymi i chromatycznymi. Prowadzi to do urozmaicenia nie tylko formy akompaniamentu, ale nawet i samych połączeń akordowych. W związku z tym należy wymienić Preludium B-dur, gdzie nagromadzenie wtórnych zjawisk harmonicznych na tle prostych odniesień funkcyjnych prowadzi do pogłębienia nawet treści odniesień funkcyjnych [40]).

LII PRZYKŁAD, t. 1—8:



Interesujące jest tu przejście chromatyczne jednego głosu w dół, drugiego zaś sposobem diatonicznym do góry. Ostatecznie można by nawet popróbować wyznaczyć funkcyjnie powstające następstwa. (Np. w t. 1 i 2 na tle prostego wyznacznika toniki wystąpiłby niekompletny wyznacznik dominanty górnej wraz ze swoją również niekompletną dominantą górną. To samo można stwierdzić na tle trójdźwięku paralelnego dominanty dolnej.)

Dociekania takie nie są jednak konieczne, a nawet w pewnym stopniu mogą być szkodliwe. Prowadziłyby one do niewłaściwej interpretacji obrazu dźwiękowego, gdybyśmy zachodzącym tu zjawi-

---

39) Stwierdził to już Bronarski

40) Bronarski, op. cit str. 417—419

18*

skom chcieli przyznać charakter samodzielny. Nie da się bowiem zaprzeczyć, że skojarzenia te powstają na skutek użycia nut przejściowych i bocznych i są wyrazem działania polimelodyki Chopina, która zawdzięcza swoje przejawienie się właśnie aktywizacji w tym wypadku czynnika melodycznego. Ale nawet ze stanowiska formalno-tektonicznego wtórne zjawiska harmoniczne posiadają niemałe znaczenie. Dowodzi tego wspomniane Preludium B-dur, gdzie opisane skojarzenie z towarzyszenia harmonicznego zyskuje w pewnych miejscach utworu na samodzielności i staje się wykładnikiem przebiegu. Szczególnie wyraźnie występuje to w trzeciej części utworu (zwłaszcza od t. 39). Preludium B-dur tworzy pod tym względem najbardziej typowy przykład.

Istnieją jednak preludia inne, gdzie pewne formuły figuracyjne, uzyskane przy pomocy wtórnych zjawisk harmonicznych, otrzymują również tektoniczne znaczenie. Wymienić tu należy figurację w lewej ręce Preludium G-dur, następnie formułę ornamentalną Preludium fis-moll, rodzaj rozłożonego trójdźwięku, przetkanego nutami zamiennymi i przejściowymi w Preludium cis-moll op. 28, nr 10 i wreszcie figurację Preludium cis-moll op. 45, która nieprzerwanie odgrywa rolę czynnika uzupełniającego główną linię melodyczną.

Niemały ponadto użytek czyni Chopin z n u t s t a ł y c h. Często występują one w ostatniej fazie utworu dla zaakcentowania podstawy stabilizacyjnej, w którą wsiąkają nagromadzone napięcia. Dla przykładu wystarczy przytoczyć Preludia: C-dur, D-dur, A-dur, B-dur, d-moll, As-dur (1834). Nie są to oczywiście wszystkie przypadki zastosowania nut stałych. Niekiedy zjawiają się one wewnątrz utworu (np. w Preludium a-moll i fis-moll), posiadając, podobnie jak poprzednio, znaczenie lokalno-techniczne, albo opanowują większe odcinki, czy nawet części, i wówczas wywierają wpływ na architektonikę. Zapowiedzią tego stanu rzeczy jest Preludium h-moll. Powtarzający się tam często w toku uworu dźwięk h^1 staje się czynnikiem integrującym przebieg formalny. Widoczne jest to zwłaszcza w drugiej części Preludium, wykazującej zastosowanie nowego materiału melodycznego. Najbardziej typowy przykład a r c h i t e k t o n i c z n e g o d z i a ł a n i a n u t y s t a ł e j stanowi Preludium Des-dur. Powtarzanie dźwięku *as* i następnie *gis* — z małymi tylko przerwami — w toku całego utworu jest tym bardziej znamienne, że w porównaniu z Preludium h-moll ma on większe rozmiary i że

jego założenia formalne opierają się na innych zasadach, nastawionych na taką budowę trzyczęściową, której część środkowa tworzy wybitny kontrast w stosunku do części skrajnych. W podkreśleniu tego kontrastu biorą tam udział niemal wszystkie elementy, nie wyłączając nawet dynamiki i kolorystyki. Nie ulega wątpliwości, że i w tym przypadku nuta stała działa skupiająco, aczkolwiek nie idzie to tak daleko, żeby siła jej przytłaczała inne czynniki. Przeciwnie, dzięki współpracy aż tylu różnych czynników zmienia się w toku utworu wyrazowy charakter nuty stałej. Występuje to zupełnie wyraźnie w części środkowej, gdzie nuta stała, w przeciwstawieniu do monotonnego jej działania w częściach skrajnych staje się wyrazem czegoś tajemniczego i zarazem jakiegoś utajonego niepokoju.

Na skutek usamodzielniania się wtórnych zjawisk harmonicznych powstają nowe środki wyrazu, różniące się od pierwotnego ich działania. Zapowiedzią tego stanu rzeczy jest forma akompaniamentu Preludium B-dur, gdzie stwierdziliśmy możliwość wyznaczenia nowych odniesień funkcyjnych na tle wyznaczników podstawowych. Z uwagi na wyrazistość działania przede wszystkim przejściowych nut chromatycznych, nie byłem za tym, aby do tej możliwości przywiązywać zbyt wielką wagę.

Inaczej natomiast ma się sprawa w Preludium a-moll. Zmniejsza się tam wprawdzie ilość wtórnych zjawisk harmonicznych, ale za to dzięki powolnemu tempu (lento) widoczne jest ich usamodzielnianie się. Żeby się przekonać, jak dalece wpływają one nie tylko na wyraz, ale i na strukturę harmoniczną utworu, wystarczy tylko usunąć jeden ich rodzaj, to znaczy nuty zamienne.

LIII PRZYKŁAD, t. 1—7:

Lento

p



Znika wówczas od razu cała problematyka harmoniczna utworu, sprowadzając przebieg do prostych, niewyszukanych następstw. Wynika stąd zupełnie jasno, że następstwa te nie obejmują daleko istotnych cech harmoniki przebiegu, aczkolwiek nie są czymś, co można by pominąć. Owszem, odniesienia funkcyjne, i powstające w pewnych miejscach opóźnienia, spełniają ważne zadanie jako tło harmoniczne, jako podstawa, na której zjawiają się środki inne, wywodzące się z wtórnych zjawisk harmonicznych, ściślej mówiąc, z nut zamiennych.

Ale czy wystarcza tu tylko samo stwierdzenie, że na przykład na tle akordu *(e + g + h)* występuje nuta zamienna *ais*? Samo stwierdzenie nuty zamiennej nie mówi jeszcze o niczym szczególnym, przeciwnie, może kogoś skłaniać do przekonania, że w tym wypadku zachodzi zjawisko, spotykane często w harmonice funkcyjnej. Tymczasem odczuwanie skojarzenia, powstałego na skutek nuty zamiennej, dowodzi czegoś innego. Wyczuwamy tam jakiś specyficzny koloryt, ciemny, ociężały, złowrogi. A więc ta nuta zamienna nie jest czymś przypadkowym, drugorzędnym, ale staje się środkiem wyrazu. Technicznie zaś nie posiada znaczenia melodycznego (w odróżnieniu od większości wtórnych zjawisk harmonicznych), lecz powoduje powstawanie skojarzenia o typowym charakterze harmonicznym. Mamy tu więc do czynienia z najpierwotniejszym procesem usamodzielniania się wtórnych zjawisk harmonicznych, co prowadzi do powstawania s k o j a r z e ń p a r a f u n k c y j n y c h, polegających na tworzeniu się na tle głównych odniesień funkcyjnych nowotworów harmonicznych, które można wyjaśniać przy pomocy kryteriów harmoniki funkcyjnej. Wobec usamodzielniania się nuty zamiennej *ais* mamy prawo traktować ją jako samodzielny składnik nowo-

tworu harmonicznego już o typie akordowym, w rezultacie czego we współbrzmieniu *(ais + g)* dopatrujemy się akordu *(b + d + g)*, to znaczy trójdźwięku bez kwinty. W ten sposób wykrywamy tu następstwo *(e + h)* < *(b + g)*. Żeby zbadać, co następstwo to oznacza ze stanowiska funkcyjnego, musimy wsłuchać się w jego działanie, musimy poznać jego charakter. Otóż nie ulega chyba najmniejszej wątpliwości, że niepełny akord *(b + g)* posiada charakter odbicia. A skoro tak jest, to już jesteśmy na drodze do odkrycia jego właściwości funkcyjnych, bowiem wyrazem odbicia są przede wszystkim wyznaczniki dolno-dominantowe. Obecnie, gdy zbadamy odniesienia dolno-dominantowe do *(e + h)*, przekonamy się, że będzie to mollowa dominanta dolna trzeciego rzędu. W wyniku tych dociekań otrzymujemy:

$$(e+h) < (b+g) = {\not\text{III}}T > (D_\circ)^3$$

Gdybyśmy jednak chcieli głębiej wniknąć, co mówi to oznaczenie z tonikalnego punktu widzenia, czyli jaką transformację przeszedł tu wyznacznik toniki, wówczas należało by jeszcze zbadać, czy przypadkowo nie można by sprowadzić wyznacznika dolno-dominantowego do jakiejś formy tonikalnej. I rzeczywiście, możliwość taka istnieje, bowiem akord *(b + g)* odnajdujemy na linii odniesień tonikalnych jako ${}_{\circ\not\circ}T$ · Nie trudno zorientować się, jaką praktyczną wartość posiada to dociekanie, gdy uświadomimy sobie, że powstałe tu skojarzenie wykazuje cechy kolorystyczne, że na skutek równoczesnego wystąpienia dolnej nuty zamiennej do kwinty trójdźwięku wyzwala się specyficzna, tajemnicza i nieco przymglona barwa. Barwa ta modyfikuje brzmieniowo wyznacznik toniki do tego stopnia, że wraz z działaniem tego kolorytu odczuwamy przejawy odbicia. Toteż, chcąc przedstawić dokładnie powyższe skojarzenie funkcyjne, trzeba uwzględnić obydwa wyznaczniki, przy czym wskazane było by zaznaczenie również zasadniczego tła funkcyjnego: [41]

$$\frac{\pi\left({\not\text{III}}T > \int_{\circ\not\circ T}^{(D_\circ)^3}\right)}{{}_\circ T}$$

---

[41]) Litera π wskazuje na skojarzenie parafunkcyjne, znak $\int$ na integrację parcjalnych treści funkcyjnych, zaś symbol umieszczony w mianowniku na podstawowy wyznacznik funkcyjny.

Poruszone tu szczegóły nie są tak proste, jakby się to pozornie mogło wydawać. Skojarzenia parafunkcyjne stanowią bowiem dość zawiły problem harmoniczny już chociażby z tego powodu, że przenikają się tu elementy harmoniki funkcyjnej i absolutnej. Praktycznie oznacza to przenikanie się dwóch odrębnych zasad harmonicznych, co z kolei prowadzi do różnych, przeciwstawnych sobie ujęć harmonicznych, uzyskanych z dwóch punktów widzenia. To teoretyczne podejście posiada oczywiście znaczenie czysto praktyczne, związane ściśle z odczuwaniem samego skojarzenia, przy czym jakość percepcji zależy w wielkim stopniu od wyrobienia słuchacza, czyli od wrażliwości zarówno na wartości funkcyjne jak i na czysto brzmieniowe. Dlatego słuchacz, który nie przyswoił sobie wartości harmoniki absolutnej, dla którego środki muzyki nowoczesnej pozostają domeną zupełnie nieznaną lub — co gorsza — czymś zgoła negatywnym, nie potrafi odczuć zjawiska w pełni, ograniczając się tylko do jego strony funkcyjnej. Tu właśnie kryje się tajemnica, dlaczego Preludium a-moll nie mogło być należycie zrozumiane przez tak długi okres czasu.

Opisany szczegół harmoniczny dowodzi, że dla poznania właściwego oblicza harmoniki Preludium a-moll potrzebne jest rozpatrywanie występujących tam zjawisk z dwóch punktów widzenia, to znaczy ze stanowiska harmoniki funkcyjnej i absolutnej. Odnosi się to w większym jeszcze stopniu do skojarzenia w t. 5, gdzie zmienia się następstwo akordowe, przechodząc na dominantę górną paraleli toniki. Również w tym miejscu właściwości funkcyjne skojarzenia, przejawiające się w odniesieniu drugiego rzędu, nie tłumaczą wszystkiego. Oto na skutek opóźnienia tercji akordu przez kwartę i zastosowania nut zamiennych powstają dodatkowe współbrzmienia dysonansowe, które tym razem, aczkolwiek wykazują charakter czysto brzmieniowy, trudno było by sprowadzić do skojarzeń parafunkcyjnych [42]). Tu już samo brzmienie musi wystarczyć dla scharakteryzowania tego wypadkowego skojarzenia. Zmniejszona oktawa *gis-g* jest w tym przypadku czymś innym niż poprzednie współbrzmienie. Ściemniony obecnie koloryt pierwotnej septymy

---

[42]) Trzeba by tu było wprowadzić tak skomplikowane odniesienie funkcyjne, że dowodziłoby ono kompletnego zniesienia siły funkcyjnej:

$$\mathit{II}\,(D^{\not{3}} > D_{\not{3}\,\not{7}}) < {}_{+\not{0}}T$$

zmniejszonej przechodzi w ostre ukłócie dysonansem. Zwiększa się w sposób nieoczekiwany wewnętrzna dynamika i nasycenie brzmienia do tego stopnia, że trudno było by szukać usprawiedliwienia na zastosowanie tego środka w ramach systemu funkcyjnego, systemu dur-moll. Harmonika ta posiada pewne granice, o ile chodzi o dynamikę i nasycenie brzmieniowe współbrzmień. Jest ona wynikiem pewnego umiaru w dozowaniu natężenia dynamicznego i nasycenia, którego nie można przekraczać bez naruszenia podstawowych praw systemu. Nie ma w tym żadnej sprzeczności, ponieważ stosowane tam septymy wielkie czy oktawy zmniejszone są zawsze melodycznie uzasadnione, co łagodzi ostrość ich brzmienia. Tu natomiast kumulacja wtórnych zjawisk harmonicznych różnego rodzaju, a więc opóźnień i nut zamiennych, niszczy ich melodyczny charakter, zmuszając uwagę słuchacza do koncentracji na tym, co z tej kumulacji wynikło, a nie na nich samych. Jest to zupełnie zrozumiałe, skoro się zważy, że w tym kontekście dysonans wykazuje już ponadnormalne natężenie dynamiczne, przesycając brzmienie siłą swego działania. Można tu nawet mówić o świadomej jego emancypacji i izolacji, o czym świadczy przejście z oktawy zmniejszonej na czystą, co mogło by być w pewnym sensie uważane za zachwianie równowagi, gdyby dźwięki linii melodycznej *(fis-e)* nie łagodziły wielkiego spadku nasycenia brzmieniowego.

A jednak nie można powiedzieć, aby Chopin nie dążył do konsekwentnego w swej stopniowości osłabiania dynamiki brzmienia i jego nasycenia. Widoczne jest to w dalszym przebiegu, od połowy t. 5, gdzie zjawia się septyma mała, by w końcu dać ujście napięciom i rozładować je w trójdźwięku paraleli toniki. Otóż ta septyma mała, tak wspaniale schodząca się z rozwiązaniem opóźnienia, osłabia jednocześnie pierwotne ostre brzmienie dysonansu, powraca znowu do nieco przymglonej barwy dźwięku i tworzy pomost, który prowadzi do wyzwolenia się z sideł harmoniki absolutnej. Z chwilą pojawienia się paraleli toniki niepotrzebna jest podwójna interpretacja zjawisk. Tam harmonika wykazuje jasny kształt i dlatego wymaga jednoznacznej interpretacji.

W związku ze skojarzeniami parafunkcyjnymi zatrzymaliśmy się dłużej nad zagadnieniami samej harmoniki, pomijając sprawy związane z formą. Było to konieczne dlatego, że zjawiska te nie zostały dotychczas należycie wyświetlone w literaturze muzykolo-

gicznej[43]). Zresztą bez wkroczenia w problem skojarzeń parafunkcyjnych nie można by zrozumieć pewnych zjawisk, występujących na gruncie formy utworu. Z uwagi na omówione właściwości harmoniczne, Preludium a-moll należy do tych utworów, które reprezentują już ostatnie stadium rozwoju harmoniki funkcyjnej. Tym tłumaczy się jego oblicze tonacyjne, które nie jest tworem jednolitym. Chopin wychodzi tam od tonacji e-moll[44]) i dopiero stopniowo dąży do a-moll. To mozolne zbliżanie się do tonacji, wyznaczonej stosunkami panującymi pomiędzy poszczególnymi preludiami cyklu, decyduje o sposobie przebiegu formy i o współdziałaniu elementu harmonicznego z elementem melodycznym. Melodyka płaszczyznowa wiąże się tu z poszczególnymi etapami przebiegu formy i ze wspomnianym zbliżaniem się do a-moll jako do ostatecznego celu. W toku stawania się formy słabnie również działanie skojarzeń parafunkcyjnych na korzyść wyrazistości tonacyjnej i funkcyjnej. W ostatniej zaś jej fazie przerywa kompozytor nawet akompaniament, który tyle wniósł nowego do utworu i był głównym wykładnikiem przejawów energetycznych. Proces odprężenia idzie tam w dwóch kierunkach: w kierunku uproszczenia struktury harmo-

43) Wspominam o nich po raz pierwszy, ale tylko ogólnikowo, w związku z omówieniem struktury harmonicznej II Sonaty fortepianowej K. Szymanowskiego (Studia nad twórczością K. Szymanowskiego, część II. Kwartalnik Muzyczny nr 23).

44) Leichtentritt przyjmuje na początku Preludium a-moll (op. cit. str. 128) tonację e-moll. Bronarski (op. cit. str. 29) natomiast widzi tam — z rozmysłem podkreślam słowo „widzi" — tonację G-dur, utrzymując, że „akord e^0 okazuje się VI stopniem w G-dur, w której to tonacji następuje bardzo wybitna i zdecydowona kadencja". Pozornie nie można by niczego zarzucić temu spostrzeżeniu. Ale rzecz w tym, że o VI stopniu w G-dur wnioskujemy ex post, tzn. na podstawie dalszego przebiegu. Tymczasem, jeśli chodzi o skojarzenia funkcyjne, to my w ten sposób nie słuchamy. A odnosi się to przede wszystkim do takich środków harmonicznych jak ów VI stopień, którego wyrazistość funkcyjna jest zawsze słabsza (oczywiście w jego działaniu) niż wyznaczników zasadniczych. Dlatego zapewne Bronarski nie zdradził nam jego oblicza funkcyjnego, ograniczając się tylko do zacytowania stopnia gamy. Mnie się jednak wydaje, że nie można stwierdzić w sposób niezaprzeczalny akordu VI stopnia, bowiem dla takiej klasyfikacji musiałby być poprzedzony innymi akordami, z których by wynikało, że w tym wypadku taki właśnie akord zachodzi. Toteż przychylam się do koncepcji Leichtentritta, która jest bardziej przekonywająca, i to nie tylko z uwagi na początek utworu, ale i na dalszy jego tok, zwłaszcza na drugą fazę przebiegu formalnego. Zresztą do tej sprawy powrócę jeszcze w związku z omawianiem architektoniki cyklu 24 Preludiów Chopina.

nicznej oraz w kierunku osiągnięcia upragnionej toniki tonacji, wyznaczonej przez porządek tonacyjny cyklu. Wewnętrzny proces formalny Preludium a-moll jest przeto bardzo złożony, jest czymś niespotykanym nie tylko za życia Chopina, lecz jeszcze przez długi okres czasu po jego śmierci.

6. *Problem modulacji*

Z dotychczasowych rozważań wynika, że zjawisko modulacji nie jest wyłącznie tylko sprawą harmoniki, ale wiąże się z formą utworu, jego rozczłonkowaniem i materiałem melodycznym, ewentualnie tematycznym. Praktycznie występuje więc modulacja w tych miejscach, gdzie zachodzi zmiana materiału melodycznego i gdzie na skutek tego występuje jasne rozczłonkowanie utworu. Z tego przeto powodu łatwiej jest stwierdzić istnienie modulacji w utworach melodycznie zróżnicowanych niż jednolitych. Największa jednakże trudność zachodzi w utworach figuracyjno-ewolucyjnych, ponieważ tam forma powstaje dzięki rozwijaniu początkowego wątku melodycznego, ograniczającego się często nawet do jednego motywu. Jak długo teoria nie uwzględniała odniesień wyższego rzędu lub ograniczała je tylko do zjawisk najprostszych, tak długo nie było kwestii co do interpretacji pewnych zjawisk w znaczeniu modulacji, albowiem wszystko to, co wychodziło poza zakres prostych odniesień funkcyjnych, niektórych akordów alterowanych i niektórych „nawiasowych" odniesień, uważano za przejawy modulacji. Modulacjami przeto, aczkolwiek krótkotrwałymi, były w przeważającej ilości odniesienia wyższego rzędu, które, jak wspomniałem, szeregowano niemal z zasady do tzw. zboczeń modulacyjnych. Nie troszczono się wówczas, jakie ma to znaczenie ze stanowiska logiki przebiegu formalnego. Modulacja była uważana wyłącznie za zjawisko harmoniczne, izolowane od innych elementów, przede wszystkim od formy. Świadczy o tym szkolne podejście do zagadnienia modulacji, które nawet procesy modulacyjne ograniczało do zgoła nieżywotnych i fikcyjnych formułek, niejednokrotnie nie mających nic wspólnego z żywą praktyką kompozytorską.

Sposób traktowania modulacji zależy z jednej strony od stylu harmonicznego panującego w danym okresie, u danego kompozytora lub w jakimś utworze oraz od rodzaju formy. Na ogół można wyróżnić dwa typy modulacji: 1) klasyczną i 2) romantyczną, względnie późno-romantyczną. W modulacji klasycznej proces od-

bywa się zazwyczaj drogą najkrótszą, aczkolwiek nie oznacza to jeszcze, żeby w tym wypadku nie posługiwali się kompozytorzy odniesieniami drugiego rzędu. Stąd to przy przejściu nawet do najbliższej tonacji w kole kwintowym wprowadzano dominantę drugiego, a nawet i trzeciego rzędu. Sądzę, że zjawisko to nie potrzebuje dłuższego tłumaczenia po naszych dotychczasowych wyjaśnieniach. Modulacja romantyczna, względnie późno-romantyczna, nie jest modulacją najkrótszej drogi. Przeciwnie, bardzo często kompozytorzy wychylają się znacznie poza orbitę bezpośrednich odniesień, krążąc daleko od punktów tonikalnych, aby następnie szybkim skokiem wpaść w nową tonację. Tak wygląda sprawa w szeroko rozbudowanych formach, np. w sonatach, fantazjach i poematach symfonicznych. Sytuacja ulega natomiast zmianie w formach mniejszych, zwłaszcza miniaturowych. Tam nie ma miejsca na procesy modulacyjne, toteż bardzo często różne tonacje są zestawiane obok siebie. Zrozumiałą jest przeto rzeczą, dlaczego ten drugi przypadek zachodzi często w preludiach Chopina.

Na podstawie przedstawionych powyżej dowodów nie trudno domyśleć się, że nie wiele jest preludiów Chopina, w których zachodzą prawdziwe modulacje. Wymienić należy tu Preludia następujące: gis-moll, Des-dur, As-dur, B-dur, d-moll i cis-moll op. 45. Jak wynika z powyższego wyszczególnienia, przeważają tu preludia o melodyce kantylenowej, o budowie okresowej lub ze skłonnościami do okresowości. Częstym przypadkiem jest modulacja, uzyskana przy pomocy prostego zestawienia. Widzimy to np. w Preludiach Des-dur, As-dur i B-dur. W Preludium Des-dur nie było powodu do dokonywania procesu modulacyjnego, ponieważ część środkowa, która wprowadza nową tonację, polega tylko na zmianie trybu przy równoczesnym zachowaniu identycznej postawy odniesieniowej (Des-dur — cis-moll).

Bardziej skomplikowaną postać posiada początek przebiegu modulacyjnego w Preludium As-dur, bowiem akord *(e + gis + h + d)* (t. 19) jest w tonacji zasadniczej czterodźwiękiem prowadzącym toniki mollowej, tu natomiast zostaje on przemianowany na wyznacznik dominanty górnej do dominanty dolnej w tonacji E-dur. Nawiasem mówiąc, pierwszy odcinek modulacyjny w Preludium As-dur obfituje w dość znaczne odniesienia wyższego rzędu, które zostały spotęgowane opisanymi już progresjami. Drugi odcinek modulacyjny w Preludium As-dur (t. 43), aczkolwiek zaczyna się innym akordem, opiera się na tej samej zasadzie. Akord

(h + dis + fis + a) nie jest przecież niczym innym jak również czterodźwiękiem prowadzącym mollowej formy dominanty górnej, a poprzedzająca go część w tonacji zasadniczej kończy się właśnie na dominancie górnej. Wypadek z modulacją w Preludium B-dur był już przedmiotem rozważań. Stwierdziliśmy tam przejście do tonacji Ges-dur w środkowej części utworu. Dokonuje się ono przy pomocy czterodźwięku paralelnego mollowej dominanty dolnej. Te szybkie modulacje byłyby czymś nadzwyczajnym w muzyce klasycznej, a nawet w pierwszym okresie muzyki romantycznej. Ale po poznaniu właściwości harmoniki Chopina, chociażby tylko w preludiach, nie możemy ich uważać za wytwory, odbiegające od jego stylu harmonicznego. Wiemy przecież, że Chopin stosuje na szeroką skalę odniesienia wyższego rzędu, nawet w utworach małych rozmiarów, jak Preludium E-dur. Dlatego też spotykana forma modulacji jest czymś naturalnym. Naturalność ta wypływa jeszcze z architektoniki utworów jako form miniaturowych, gdzie, jak zaznaczyłem, nie ma miejsca na długie procesy modulacyjne. Mimo to w Preludium gis-moll znajdujemy taki przebieg harmoniczny, który można uważać za typowy proces modulacyjny. Wyraźnie występuje on w tym miejscu, gdzie materiał motywiczny ulega przekształceniu na skutek oddziaływania czynnika ewolucyjnego (t. 17—21 i nast). Mamy tam więc do czynienia z łagodnym przejściem od paraleli toniki do mollowej formy jej paraleli, a więc do tonacji h-moll. Środkiem pośredniczącym jest mollowa forma dominanty dolnej paraleli toniki. W większym jeszcze stopniu niż w poprzednich wypadkach, nowa tonacja nie utrzymuje się należycie, co należy tłumaczyć tym, że utwór jest typową formą figuracyjno-ewolucyjną, a więc tworem, nie nastawionym na jasne przejawy modulacyjne.

O wpływie przebiegu formalnego na wyrazistość modulacji świadczą Preludia d-moll i cis-moll op. 45. Już przy rozpatrywaniu melodyki obydwóch tych utworów stwierdziliśmy, że pierwszy z nich zbliża się do monotematycznej formy sonatowej, drugi zaś stosuje technikę przetworzeniową sonaty klasycznej. Struktura harmoniczna tych utworów, względnie ich modulacje, potwierdzają i uzupełniają te spostrzeżenia. W drugiej części Preludium d-moll (od t. 21) nastąpiła modulacja do tonacji a-moll, poprzedzona procesem modulacyjnym od paraleli toniki tonacji zasadniczej (poprzez czterodźwięk prowadzący toniki) do dominanty górnej tonacji nowej. W dalszym zaś przebiegu utworu przechodzi kompozytor

do tonacji c-moll, by przez trójdźwięk prowadzący dominanty dolnej w c-moll wrócić do tonacji zasadniczej, dzięki podwyższeniu kwinty w tym akordzie. — Preludium cis-moll jest natomiast typowym przetworzeniem, zwłaszcza w swej części środkowej. Zmieniają się tam tonacje dość szybko, a ich wyrazistość jest jasna z uwagi na należyte rozplanowanie materiału tematycznego. Właściwy przebieg modulacyjny dokonuje się przy pomocy połączeń zwodniczych typu $D_1^+ \; {}^\circ T$ oraz przez użycie tylekrotnie już wspomnianych czterodźwięków prowadzących. Następstwo poszczególnych tonacji cechuje pewna planowość zarówno ze względu na architektonikę całości jak i styl harmoniczny dzieła:

cis-moll → | B-dur Ges-dur | Es-dur | As-dur | F-dur | A-dur F-dur | → cis-moll

$$B > (D_{\not{o}+}) \qquad D^+ \qquad A > (D_{\not{o}+})$$

Miejsce centralne zajmuje więc tonacja dominanty górnej, dwie tonacje skrajne wykazują identyczny stosunek dolno-dominantowy, rolę pośredniczącą posiada zaś Es-dur, jako prowadzące do As-dur oraz tonacja F-dur, wychylająca się w stronę A-dur. Te dolnodominantowe wychylenia są właśnie czymś typowym dla romantycznego stylu harmonicznego. Znaczenie pośredniczące Es-dur i F-dur (w pierwszym przypadku) nie pozostało bez wpływu na ich samodzielność. Toteż bez szkody dla całości można je włączyć do tonacyj po nich następujących. Było by to uzasadnione nawet ze względów czysto formalnych. Nie są one podkreślone przy pomocy kompletnego przebiegu kadencyjnego tak jak inne wyszczególnione powyżej tonacje. W ten sposób usuniemy resztę trudności, jakie mogłyby się nasunąć w związku z interpretacją przebiegu modulacyjnego.

Uwzględnienie w Preludium cis-moll op. 45 modulacji typu przetworzeniowego w niczym nie zmniejsza roli odniesień wyższego rzędu w tym utworze. Występują one przede wszystkim w jego części pierwszej, a sposób ich użycia wyraźnie podkreśla działanie pierwotnej siły tonikalnej:

$${}^\circ T (D_1^+) < D^{\not{o}+} (D_{\not{+}} {}_\circ D_1^+) < D_{\not{o}+} (D_1^+) < D_\circ \not{D}_\circ^> (D_+) < \not{D}_\circ D_\circ {}^\circ T (D_1^+) <^{+\not{o}} T$$

Dzięki wprowadzeniu dwóch najważniejszych wyznaczników toniki, zasadniczego i paralelnego w ramowych miejscach przebie-

gu, nie może być żadnej wątpliwości, że chodzi tu o jednolitą całość odniesieniową. Jeszcze dobitniej występuje to w części końcowej, gdzie zastosowany po cadenzy akord kwart-sekstowy na dominancie górnej dobrze podkreśla repryzowy charakter tej części:

$${}^{\circ}T(D_1^{+}) < D^{\not{\circ}+}(D_{\not{+}}{}^{\circ}D_1^{+}) < D_{\not{\circ}+}\,{}^{\circ}\not{T},\ \mathit{Cadenza}, D^{6\,+}_{4\,\circ 1}T(D_1^{+}) < \not{D}_{\circ}\ D_1^{+}\ {}^{\circ}T$$

Ustęp niniejszy, poświęcony modulacji będzie niewątpliwie czymś nowym w polskiej literaturze muzykologicznej. Nasze podejście do problemu modulacji, aczkolwiek nie jest nowe [45]), pozostaje w sprzeczności z dotychczasowymi wynikami prac, które uwzględniały preludia Chopina. Wiele bowiem zjawisk, zaliczanych do przejawów modulacyjnych, przenieśliśmy na grunt odniesień wyższego rzędu. W związku z tym okazało się, że szereg preludiów modulacji w ogóle nie stosuje. Może wydawać się to dość dziwne, skoro zważy się, że modulacja odgrywa w rzeczywistości wybitną rolę w systemie harmoniki funkcyjnej. Dlatego jeszcze raz podkreślam: o g r a n i c z e n i e   m o d u l a c j i   w   p r e l u d i a c h   C h o p i n a   w y p ł y w a   z   m i n i a t u r o w e g o   c h a r a k t e r u   i c h   f o r m y. Modulacja natomiast wymaga większej płaszczyzny, na której rozwija się forma utworu, bez względu na to czy będzie to utwór monotematyczny, czy też wykazujący zróżnicowanie pod względem doboru materiału melodycznego. Toteż w wielu preludiach Chopina nie było po prostu miejsca na zastosowanie tego środka. O ile natomiast chodzi o szerzej rozbudowane preludia ewolucyjno-figuracyjne, to i tu forma nakazywała nam wykluczenie w pewnych wypadkach modulacji (np. Preludium b-moll), ponieważ wystąpiły tam inne czynniki w postaci progresji i nawarstwień. Poza tym te formy ewolucyjno-figuracyjne, które w toku swego przebiegu nawiązywały po kilka razy do początku utworu, jako do impulsu tektonicznego, dowodzą właśnie, że pewne odchylenia od punktów tonikalnych nie mogą być traktowane jako zjawiska modulacyjne, że czynnik harmoniczny, przywołany do współdziałania z czynnikiem ewolucyjnym, względnie biorący na siebie zadanie rozwijania treści harmonicznej pierwotnego wątku melodyczno-harmonicznego, nie byłby w stanie wykazać wielkich możliwości harmoniki funkcyjnej, gdybyśmy komplikującą się strukturę harmoniczną sprowadzali do prostego

---

[45]) Na zależność modulacji od przebiegu formalnego zwrócili już uwagę E r p f i M e r s m a n n.

zjawiska modulacji. Jak już wspomniałem, modulacja nie oznacza bynajmniej rozszerzenia zasobów środków harmonicznych, lecz jedynie przenosi je na nowe płaszczyzny odniesieniowe, posiadające inne oparcie tonikalne. Na skutek przestarzałego traktowania modulacji zaprzepaściliśmy wiele pozytywnych cech formy ewolucyjnej, która właśnie dzięki elementowi harmonicznemu wykazuje wielką różnorodność w podejściu do rozwiązania problemu formalnego. W ślad za tym zamiast wnikać coraz głębiej w zagadnienia formy, uchylalibyśmy się od poznania zachodzących tam procesów.

(Dok. nast.)

Prof. JANUSZ MIKETTA (Kraków)

Profesorowi Doktorowi
Adolfowi Chybińskiemu
z wyrazami najwyższej czci

ZE STUDIÓW NAD MELODYKĄ FRYDERYKA CHOPINA
(SZKICE CHOPINOLOGICZNE)

I

Motyw Chopinowski

Robert Schumann pisał w recenzji z r. 1838 w związku z pojawieniem się w druku Impromptu As-dur op. 29 Fryderyka Chopina:

„Chopin nie może już nic napisać, aby nie musiało się wykrzyknąć po siódmym, ósmym takcie: to jest jego! Nazwano to manierą, jakoby nie postępował on naprzód. Trzeba być jednak wdzięczniejszym. Czyż nie jest to wciąż ta sama oryginalna siła, która zaświeciła tak cudownie już w pierwszych jego utworach, wytrącając nas w pierwszej chwili z równowagi, ale później zachwycając? I skoro dał on już cały szereg dzieł najbardziej wyszukanych i rozumiemy go łatwiej, to czyż możemy żądać od niego czegoś więcej? Czyż nie było by to ganieniem drzewa, że co rok przynosi nam te same owoce? Nigdy jednak nie są one te same, w smaku i pokroju są wciąż najróżnorodniejsze..." [1])

[1]) Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann. Leipzig Br. i H. 1891, 4 Auflage, II b. 134. „Chopin kann schon gar nichts mehr schreiben, wo man nicht im siebenten, achten Takte ausrufen müsste: „das ist von ihm!" Man hat das Manier genannt und gesagt, er schreite nicht vorwärts. Aber man sollte dankbarer sein. Ist es nicht dieselbe originelle Kraft, die euch schon aus seinen ersten Werken so wunderbar entgegenleuchtet, im ersten Augenblick auch verwirrt gemacht, später euch entzückt hat? Und wenn er euch eine Reihe der seltensten Schöpfungen gegeben, und ihr ihn leichter versteht, verlengt ihr auf einmal anders? Das hiesse einen Baum umhacken, weil er euch jährlich dieselben Früchte wiederbringt. Es sind aber bei ihm nicht einmal dieselben, der Stamm wohl der nämliche, die Früchte aber in Geschmack und Wuchs die verschiedenartigsten..."

Wypowiedź powyższa, zawierająca subiektywnie powszechnie stwierdzaną prawdę, która w ciągu całego stulecia, dzielącego nas od chwili jej zredagowania, nie tylko nie zestarzała się, ale świeci pełnym blaskiem, musi opierać się na realnych faktach, których wykrycie i zobrazowanie jest celem chopinologii, wiedzy o dziele, a przede wszystkim o stylu Fryderyka Chopina. Studia chopinologiczne, rozwijające się w szybkim tempie, zwłaszcza od początków tego stulecia, zbliżają nas powoli do wykrycia tych wszystkich podstawowych elementów muzycznej formy utworów Chopina, które drobiazgowo analizowane i porządkowane umożliwią kiedyś ostateczną redakcję określenia jego stylu. Z współdziałania tych elementarnych czynników złożyć się dopiero może i orientacja naukowa co do oryginalności utworów Chopina, syntetycznie dostrzeganej od razu. Wyjaśnić się może dopiero wtedy, które z tych czynników formy i jak dalece decydują o osobliwości stylu Fryderyka Chopina.

Wśród tych czynników na pierwszy plan wysuwają się oczywiście czynniki melodii i harmonii. Pomimo wielkiej różnorodności form metro-rytmicznych, szerokiego zasięgu zjawisk agogicznych i dynamicznych, nie wydaje się możliwym stwierdzenie całkowicie nowych, nieznanych przedtem postaci i zestawień pośród tych czynników. Fakt oryginalności chopinowskiego stylu polegać będzie raczej na współdziałaniu czynnika melodycznego z harmonicznym na szerokim tle kolorystyki, niewątpliwie oryginalnej, odkrywczej, stanowiącej epokę w dziejach — kolorystyki „chopinowskiego" fortepianu.

Nic więc dziwnego, że najważniejsze prace chopinologiczne zwróciły się przede wszystkim do badań melodyki Chopina, zwłaszcza jej rodzajowej cechy, ornamentyki. Prace dr Bronisławy Wójcik-Keuprulianowej[2]) nad melodyką Chopina opublikowane w r. 1930, a uzupełnione w r. 1938 dysertacją doktorską Marii Ottich[3]), wreszcie inne obserwacje nad melodyką Chopina, rozsiane w pracach innych chopinologów, skierowały się przede wszystkim w kierunku badań ornamentalizmu melodyki Chopina i nie doprowadziły do wykrycia zasadniczych struktur (lub zasadniczej struktury) tej melodii, które usprawiedliwiałyby określenie ich w całości (lub częściowo), jako jeśli nie całkowicie oryginalne, to

2) B. Wójcik-Keuprulian. „Melodyka Chopina", Lwów 1930, Nakład K. S. Jakubowskiego.

3) M. Ottich: „Chopins Klavierornamentik". Wolfenbüttel 1938. G. Kallmayer.

w każdym razie dla Chopina typowe. Ornamentalizm bowiem jest niewątpliwie ważną i typową dla melodyki Chopina cechą, ale jest przecież cechą do pewnego stopnia zewnętrzną. Chopinowski ozdobnik, w swym przepięknym, wielorakim i różnorodnym kształcie zdobi zawsze jakąś melodię podstawową, zasadniczą. O oryginalności decyduje tu nie tylko ornamentalizm, tajemnica uroku tej melodii kryć się musi także w tych podstawowych strukturach melodycznych, jakie pozostają po usunięciu pierwiastka zdobniczego. Na czym więc ta oryginalność polega?

Zanim zagłębimy się w badanie form podstawowej melodyki chopinowskiej, zauważmy, że w dziedzinie badania zjawisk harmonicznych posunęliśmy się w chopinologii polskiej znacznie naprzód. Decydujące i, śmiało można powiedzieć, epokowe znaczenie mają wyniki badań dra Ludwika Bronarskiego [4]); dzięki systematycznemu zbadaniu wszystkich przebiegów harmonicznych, zinwentaryzowaniu i porównaniu wszystkich zjawisk harmonicznych u Chopina, a wyodrębnieniu typowych przebiegów, Bronarski nie tylko zobrazował harmoniczne fakty u Chopina w pełnym jasności i plastyki układzie, ale wykrył ten szczególny element harmoniki Chopina, który nazwał Akordem Chopinowskim i który reprezentuje główny dowód oryginalności harmoniki Chopina [5]).

Powróćmy więc do zagadnień melodyki Chopina. W szkicu „O typowych postaciach melodii Chopina“ [6]), Bronisława Wójcik-Keuprulian twierdzi z całą słusznością, że „badanie typowości w melodyce Chopina przebiec musi trzy etapy:

---

4) L. Bronarski. „Harmonika Chopina", Warszawa 1935, Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej.

5) L. Bronarski. „Harmonika Chopina", str. 118. „Wątpię, aby przed Chopinem można było wykazać równie niezwykły, śmiały i pięknie brzmiący akord". Pisząc te słowa Bronarski ma na myśli akordy t. 19 i 27 Mazurka op. 63, nr 2. Mimochodem zaznaczam, że identyczny akord, tylko w figuracji, znajduje się w „7 Wariacjach" K. M. Webera op. 7, w taktach 40—50, Var. VII. Ale i w postaci współbrzmienia znajduje się ten akord u Webera, mianowicie w Allegro feroce Sonaty fortepianowej d-moll op. 49, w t. 108, 113 i 118. Ponieważ te same akordy pojawiają się symetrycznie w reekspozycji (t. 233, 264, 249 i 274), nie można mówić o wypadkowości ich użycia, tworzą bowiem niewątpliwie zupełnie świadomą dla tego kompozytora formę harmoniczną Nie zmienia to zresztą wcale słuszności wyodrębnienia tego akordu u Chopina, jako jednej z typowych form jego harmoniki.

6) B. Wójcikówna. „O typowych postaciach melodii Chopina". Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie nr 1, nr 4, Lwów 1926, oraz przedruk tejże, „Chopin", Warszawa 1933.

19*

1) wyszukanie i opisanie typowych zwrotów melodycznych na początku, wewnątrz i na końcu pewnych całości tworzących melodię;
2) ustalenie typowego rozwoju melodii;
3) określenie typowych postaci, czyli typów melodii, które wynikają jako konsekwencja z istnienia pewnych zwrotów typowych i pewnego typowego procesu rozwoju melodii".

Zrezygnowawszy w tym szkicu z „wyszczególnienia typowych zwrotów melodycznych i charakteryzowania typowych procesów rozwoju melodii", autorka wyróżniła u Chopina trzy typy meliczne. Jeden z nich nazwała pierwotnie ornamentalnym, drugi — akordowym, trzeci — gamowym. Podawszy kilka przykładów tych typów melodii, Wójcikówna wyróżnia pewne cechy wspólne. Są nimi według niej w melodii akordowej tony akordowe, w gamowej zazwyczaj pryma lub kwinta, w ornamentalnej — jeden ton lub interwał.

W tym przedstawieniu nie widzimy wcale, jakie mianowicie i w jakim układzie (następstwie) dźwięki akordowe (składniki akordu) pojawiają się jako typowe w strukturach melodycznych Chopina, typu akordowego. Jeżeli tylko dominowanie prymy lub kwinty miałoby być cechą melodyki gamowej u Chopina, to nie odróżnilibyśmy nigdy tej melodyki np. od melodyki Mozarta, gdyż w całym tym okresie stylu dur-moll panują jednakowe prawa kształtowania się melodyki pod działaniem czynnika harmonicznego z centralizacją w tonice wzgl. dominancie (np. w pewnych układach, archizujących melodykę pod wpływem tonacji kościelnych).

Więcej materiału obserwacyjnego zgromadziła Wójcikówna w swej „Melodyce Chopina". Dwa rozdziały (IV i V, str. 215—249) zatytułowane „Linia melodyczna Chopina" i „Typy melodyki Chopina" mają znaczenie podstawowe, ale w dziedzinie ornamentyki. Podane tu wyniki wyczerpujących badań nad ornamentyką mają zastosowania dla każdego z wyłonionych ogólnie typów melodyki Chopina, gdyż ornamentalnemu zdobnictwu poddaje Chopin zarówno podstawowe układy akordowej, gamowej jak i pierwotnie ornamentalnej melodii, jako zjawisko stałe, tworzące ogólną cechę jego melodyki.

Jeśli więc zamierzamy wyłonić podstawowe typy melodyki, to musimy pierwiastek ornamentalny chwilowo usunąć z pola widzenia i rozpatrywać je niezależnie od pierwotnego lub wtórnego zja-

wiska zdobnictwa. Autorka podzieliła wprawdzie motywy ze względu na materiał na: a) czyste, b) gamowe i ornamentalne, zaś ze względu na opracowanie na: ornamentalne i figuratywne (str. 220—221), ale nie wyszukała form (typów) motywów gamowych, akordowych i ornamentalnych, pisząc dosłownie, że tłumaczą się same (str. 220 w. 13).

W ten sposób niezmiernie cenna praca Wójcikówny, dając podstawowe wiadomości o organizacji czynnika ornamentalnego u Chopina, nie rozwiązuje sprawy podstawowych struktur melodycznych u Chopina.

1.

Geneza, postać i rozwój pewnego motywu.

Wśród wielu motywów pochodzenia harmonicznego zwróćmy uwagę na motyw, wynikający z 4-głosowego układu trójdźwięku w pozycji tercji. Struktura jego jest: 1—5—8—10; nie może być inna przy tym założeniu i przerzut tercji trójdźwięku o oktawę w górę jest naturalną konsekwencją układu. Najprostszym zjawiskiem melodycznym, wynikającym z tego układu, jest oczywiście następstwo tychże dźwięków w dowolnym układzie metrorytmicznym. Już w klasycznej literaturze fortepianowej rozwinął się ten układ, jako akompaniament. Rozważmy jego wystąpienie np. u Beethovena w Sonacie op. 81a („Les Adieux"). W Allegro spotykamy układy:

1) 1—3—10—3 w t. 7
2) 1—4—10—3 w t. 6, 10
3) 1—5—10—5 w t. 5, 9
4) 1—6—10—6 w t. 11, 12
5) 1—5—12—6 w t. 8

Są to fale powrotne o zasięgu decymy; obok nich spotykamy i rozszerzony zasięg do duodecymy (układ 5), a raz jeden tylko zasięg oktawy: 1—2—8—2 w t. 8. W Koncercie Es-dur Beethovena mamy w t. 40 od końca części I nieśmiałe wprowadzenie figuracji 1—5—8—10 i form pochodnych, w solo części III układ 1—12—$\begin{smallmatrix}10\\8\\5\end{smallmatrix}$ oraz układy 1—5—10—5, 1—6—10—5 itp. w innych partiach utworu.

O ile u Beethovena stwierdzamy jedynie sporadyczne występowanie tych układów, to u Webera ustalają się one jako częsta już forma akompaniamentu. Tak np. w Allegro moderato Sonaty As-dur op. 39, napisanej jesienią 1816 roku (Chopin ma wtedy siódmy rok życia!), znajdujemy formy akordowe, a także melodyczne, akompaniamentowe tegoż typu: akordowe w t. 48, 50, 52, 56, 58, niekompletne fale powrotne w t. 84, 87 (1—5—7—10—12—10 bis) lub w t. 85, 86 (1—4—6—8—11—8 bis). Zjawiają się i fale wielokierunkowe typu kotwiczego, jak np. w t. 91 (1—8—3—8—6—8—3—8—6—8—3—8 bis) lub w t. 92 (1—10—5—10—7—10—5—10—7—10—5—10 bis). Wszystko to są formy rozwojowe akompaniamentu, rozszerzonego już poza zasięg oktawy. Typowy układ główny, podstawowy (1—5—8—10—8—5) znajdziemy także u Webera, i to wielokrotnie. Np. w „7 Wariacjach op. 7" z r. 1807 na temat Bianchi'ego „Vien que Dorina bella" Var. VII Polacca, t. 40—41, mamy:



(Zastanawiająca analogia układu z Etiudą As-dur op. 25, nr 1!) Po tej dygresji, koniecznej zresztą dla stwierdzenia, że rozwój akordowej melodyki okresu klasyków wiedeńskich, operującej początkowo bezpośrednim następstwem składników akordowych, czego niezliczone przykłady mamy w melodyce Haydna, Mozarta i Beethovena (chociażby początkowy motyw Sonaty f-moll op. 2, nr 1!), poszedł w kierunku stopniowego rozszerzania motywów przez opuszczanie składników i doprowadził do struktur melodycznych analogicznych do szerokiego, rozległego układu form akordowych. Zjawisko to w okresie wczesno-romantycznym (Schubert, Weber) jest już w pełnym rozwoju i Chopin zastał te formy niewątpliwie gotowe. Zobaczymy poniżej jak je potrafił zużytkować. Wróćmy więc do rozważanego motywu.

Pierwszym stadium jego naturalnego melodycznego rozwoju będzie wypełnianie „przestrzeni" pomiędzy jego składni-

kami dźwiękami przejściowymi. Zauważmy, że pomiędzy 1—5 mamy możność wprowadzenia trzech dźwięków przejściowych, pomiędzy 5—8 dwu, pomiędzy 8—10 jednego. Rozwojowe więc formy tego motywu ułożą się w odwrotnej kolejności. Oto one:



M. h. — motyw czysto harmoniczny; M. m. — motywy melodyczne: (1) i (2) mieszane — harmoniczno-meodyczne, (3) — motyw czysto-melodyczny.

Jeżeli teraz chociażby powierzchownie zastanowimy się nad typami melodyki Chopina, to niewątpliwie od razu spostrzeżemy, że wśród różnorodnych typów tej melodyki przyznać wypadnie przewagę, dzięki częstości występowania, motywowi mieszanemu, harmoniczno-melodycznemu typu (1). Dla pierwszej orientacji w tym zjawisku wystarczy zacytować te utwory, w których struktura melodyczna opiera się nieomal całkowicie na tym motywie, jak np. Etiudy op. 10, 8 i 12, gdzie fale powrotne jedno- lub wielofazowe ilustrują to zjawisko najprościej i najplastyczniej!

Dla ułatwienia więc zrozumienia biegu dalszych rozważań i pozostawiając ich uzasadnienie do dalszego ciągu tego szkicu, podam od razu określenie:

Motywem chopinowskim będę nazywał już stale motyw melodyczny o strukturze 1—5—8—9—10 w formie opartej na trójdźwięku dur lub moll, ewentualnie ulegający w pewnych przypadkach alteracji jednego z jego składników.

Wycinkiem motywu chopinowskiego będę nazywał postać (1) z opuszczeniem składnika (1) (a więc prymy realizowanego tu motywu harmonicznego); zawsze pryma ta jest domyślną, choć nie pojawia się realnie.

Czynnikami rozwoju dalszych form tego chopinowskiego motywu lub jego wycinka są:

1) opuszczenie składników,

2) przestawianie składników.

Zobaczymy poniżej jak ze stosowania tych dwu rozwojowych praw powstają niezliczone postacie melodycznych struktur Chopina.

Wymienione wyżej prawa są prawami pochodzenia melodycznego. Ale w strukturze melodycznych form Chopina, pochod-

nych z motywu chopinowskiego, działa inne jeszcze prawo, pochodzenia h a r m o n i c z n e g o. W każdej tonacji rozporządzamy przede wszystkim trzema funkcjami, trzema głównymi ich wyznacznikami: T, D, S. Mamy więc do rozporządzenia trzy motywy chopinowskie g ł ó w n e. Zorientujmy się, co powstaje z ich k r z y ż o w a n i a? Krzyżując je po dwa, otrzymamy trzy formy tego skrzyżowania: T - D, T - S i S - D. Każdy d r u g i z krzyżowanych motywów możemy ustawić w y ż e j lub n i ż e j. Otrzymać musimy więc 6 różnych zestawień (dla przykładu realizujmy je w C-dur):

1) c . . . . e^1 (T)
g . . . . h^1 (D) zasięg kwartdecymy
2) c . . . . e^1 (T)
G . . . . h (D) zasięg tercdecymy
3) c . . . . e^1 (T)
f . . . . a^1 (S) zasięg tercdecymy
4) c . . . . e^1 (T)
F . . . . a (S) zasięg kwartdecymy
5) f . . . . a^1 (S)
g . . . . h^1 (D) zasięg undecymy
6) f . . . . a^1 (S)
G . . . . h (D) zasięg sekstdecymy

Ze skrzyżowania więc pełnych motywów harmonicznych otrzymamy zasięgi powyżej decymy aż do sekstdecymy (należy zauważyć b r a k duodecymy i kwintdecymy!).

Ale, jak przekonamy się poniżej, większość motywów chopinowskich, pochodnych z motywu chopinowskiego powstaje ze skrzyżowania nie pełnych motywów harmonicznych, ale ich wycinków (1) bez prymy. Zasięgiem ich jest seksta. Zestawmy podobnie s k r z y ż o w a n i a tych wycinków. Otrzymamy:

1) g . . . . e^1 (T)
d^1. . . . h^1 (D) zasięg decymy
2) g . . . . e^1 (T)
d . . . . h (D) zasięg nony
3) g . . . . e^1 (T)
c^1. . . . a^1 (S) zasięg nony
4) g . . . . e^1 (T)
c . . . . a (S) zasięg decymy
5) c . . . . a (S)
d . . . . h (D) zasięg septymy
6) c . . . . a (S)
D . . . . H (D) zasięg duodecymy

W zestawieniu tym pojawia się zasięg nony, wynikający ze skrzyżowania T-S i T-D. Zasięg ten, to zasięg niezmiernie licznych melodii Chopina.

W toku analiz i rozważań konkretnych przykładów przekonamy się, że istotnie w wypadku występowania tego zasięgu w strukturze melodii ujawnia się krzyżowanie motywów chopinowskich: T z S lub T z D.

Stwierdźmy jeszcze jedną właściwość krzyżowania się motywów w wypadku zasięgu nony. Jeżeli weźmiemy pod uwagę i wyłonimy dźwięki wspólne dla obu tych układów, otrzymamy:

$g-a-h-(c^1-d^1-e^1)-f^1-g^1-a^1$ . . . . . T z S

$d-e-f-(g-a-h)-c^1-d^1-e^1$ . . . . . . T z D

Opuśćmy dźwięki środkowe w każdej z grup po trzy dźwięki, a otrzymamy taki układ tercji:

$g \,.\, h-c^1 \,.\, e^1-f^1 \,.\, a^1$ oraz $d \,.\, f-g \,.\, h-c^1 \,.\, e^1$

Zanotujmy tymczasem w pamięci te układy!

Przejdźmy teraz do rozpatrzenia zjawiska jakiegokolwiek opuszczenia i przestawienia składników w pewnym wycinku M. Ch. (dla skrócenia tak będę już stale oznaczać motyw chopinowski).

Np. weźmy wycinek toniczny, opuśćmy składnik 7 i przestawmy 6 z 5. Otrzymamy układ: 6—5—8—9—10.

Zrealizujmy go w f-moll. Otrzymamy motyw Impromptu As-dur op. 29, t. 51—54:



Mamy tu jeszcze „złagodzoną“ formę tego przestawienia, gdyż des^2 (6 składnik motywu) może być traktowane także jako mordentowe wychylenie od c^2, odbitki motywu (z taktu 50)! Widzimy tu także jak w t. 53 wariacyjna forma tegoż motywu wprowadza wypełnienie

go wszystkimi składnikami z alteracją 6 i 7 (gama melodyczna!). Ale w innym z wielkiej ilości podobnych przykładów, np. w t. 35 i 36 Mazurka op. 41, nr 2:



widzimy jak odbywa się to przestawienie, tworząc tu piękną nieregularną falę powrotną w zasięgu M. Ch. tonicznego (opuszczony składnik ais[1] we wzbiegającej fazie tej fali).

Podane przykłady tymczasem ilustrują wybrane ad hoc zjawiska przestawiania oraz opuszczania składników wycinków M. Ch. Wystarczają dla okazania słuszności wypowiedzianych wyżej teoretycznych omówień i wyprowadzonych określeń. Przejdźmy teraz do naszkicowania kilku związanych z nimi zagadnień. Jednym z nich jest zagadnienie występowania motywu chopinowskiego przed Chopinem. Rzecz jasna, p o j a w i a ł się on od samego początku kształtowania się melodyki dur-moll. Interesujący przykład M. Ch. u Bacha spotykamy np. w temacie Fugi h-moll [7]), tym bardziej ciekawy, że pochodzący od Tomasso Albinoni'ego (1674—1745):



Zastanawia tu podobieństwo nie tylko tonacji i formy początku tematu do Preludium h-moll Chopina, ale zwłaszcza wypełnienie odcinka 8—5 powrotnej fazy motywu chromatyzowanym toczkiem, przechodzącego w diatoniczny, co jest częstym zjawiskiem w rozwojowych formach tego motywu u Chopina. Najpopularniejszym przy-

---

7) Etidion Peters nr 214/8855: „Fuga ö vero thema Albinoninum elaboratum et ad Clavicembalum applicatum per Joa. Bast. Bachium". Bach napisał 3 fugi na tematy Albinoni'ego (A-dur, f-moll i cytowaną h-moll).

kładem M. Ch. u Beethovena będzie z pewnością motyw Ronda Sonaty Patetycznej op. 13, a u Schuberta w Trio Menueta z op. 78, gdzie widzimy jak z formy typowego wycinka moll rodzi się forma dur i rozszerza do zasięgu duodecymy:



Uświadomienie sobie tego faktu, że struktury motywów, identyczne lub bliskie M. Ch., spotykało się przed Chopinem, ma na celu jedynie usunięcie w tej sprawie jakichkolwiek wątpliwości. Natomiast systematyczna analiza tego motywu u Chopina dowodzi, że Chopin podjąwszy operowanie tym motywem jako n a j b l i ż s z y m dla jego melodycznej koncepcji twórczej i konsekwentnie wiążącym się z jego ulubioną formą akordu w pozycji tercji, poddał ten motyw rozwojowi i osiągnął jego dalsze formy, nieznane kompozytorom, poprzedzającym go lub współczesnym mu.

2

M o t y w c h o p i n o w s k i w k o m p o z y c j a c h C h o p i n a

W granicach tego szkicu, jako pierwszego rzutu rozwojowych form M. Ch. i najogólniejszego obrazu rozpowszechnienia tych form w całej twórczości Chopina, mieścić się może jedynie najbardziej niekompletne, wyrywkowe nieomal przedstawienie. Praca, która mogłaby rościć pretensje do w y c z e r p a n i a tego zagadnienia, mogłaby powstać dopiero po kolejnym przestudiowaniu występowania tych zjawisk we wszystkich grupach utworów Chopina; powinna być więc rozdzielona pomiędzy chopinologów i w zestawieniu osiągniętych w poszczególnych grupach rezultatów szukać dopiero decydujących rozwiązań. Pragnę więc tu z całym naciskiem podkreślić h i p o t e t y c z n ą rolę, jaką jedynie mogę nadawać temu mojemu szkicowi. Szkic mój w s k a z u j e jedynie na zagadnienie i szuka pierwszych jego rozwiązań. Rozpocząć mogę od próby roz-

wiązania pierwszego nasuwającego się pytania: czy M. Ch. pojawił się w strukturze melodycznej Chopina od razu, jako pewna cecha, charakteryzująca jego twórczość, od samego jej zarania? Okazuje się że tak!

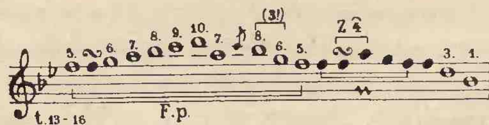
Już w pierwszej znanej kompozycji Fr. Chopina pojawia się motyw chopinowski. W Polonezie g-moll z r. 1817 spotykamy w t. 17—22 (wg. wydania Jachimeckiego) M. Ch., wyposażony ornamentalnie. Po usunięciu przerzutu do oktawy wielkiej i wyodrębnieniu elementu zdobniczego otrzymamy pełny, opadający M. Ch.:



Motyw ten zawiera charakterystyczny wycinek tercji pomiędzy składnikami 8 i 6 (por. Mazurek op. 17, nr 4, t. 61—62!). Trzecie powtórzenie dolnego odcinka motywu l o c o, końcowe b¹ (t. 22) uzupełnia typowy, k o ń c ó w k o w y motyw polonezowy, rozwinięty z mordentu dolnego i zamiennikowej fali powrotnej:



W drugim, pochodzącym z tegoż roku 1817, Polonezie B-dur, występuje t e n s a m M. Ch. w tejże tonacji B-dur i w tymże zasięgu b¹-d³ z tą różnicą, że przedstawia już dalszą, r o z w o j o w ą f o r m ę: jednokierunkowa postać motywu z Poloneza g-moll otrzymuje tu postać nieregularnej fali powrotnej:



Przy powtórzeniu M. Ch. w t. 17—20 dolna jego część (5—1) zostaje wypełniona ornamentalnie (podobnie jak w M. Ch. Polo-

neza g-moll) i zakończona końcówką polonezową, rozwiniętą (odwrotnie!) z mordentu górnego i rozszerzonego zamiennika:

w formie rytmicznej:





Formy akompaniamentu przedstawiają w obu tych pierwszych kompozycjach Chopina układy wąskie, figuracje „mozartowskie" (np. t. 27—29 Poloneza g-moll) lub basy Albertiego (t. 1—4 Poloneza B-dur). Wyjątek stanowią t. 23—26 i 35—37 Poloneza g-moll, w których spotykamy układy:

$1 \ldots \begin{smallmatrix}10\\ 8\\ 5\end{smallmatrix}$ i $1 \ldots \begin{smallmatrix}14\\ 10\\ 8\end{smallmatrix}$ Są to najprostsze akompaniamenty, akordowe, oparte o strukturę: 1—5—8—10 i 1—8—10—14.

Dopiero w Polonezie As-dur, poświęconym Wojciechowi Żywnemu dnia 23 kwietnia 1821 r., a więc w 4 lata później, młody kompozytor użył figuracji akompaniamentu, opartej na M. Ch. $1-5-\begin{smallmatrix}10\\ 8\end{smallmatrix}-5$ i jej rozwojowej formie $1-8-\begin{smallmatrix}14\\ 12\end{smallmatrix}-8$. Pierwszą z nich zużytkował dla T, drugą dla D^7. Tymi figuracjami akordowymi zharmonizował ciekawą postać M. Ch. Są to takty 13—16:

(O oktawę niżej od oryginału)



Spostrzegamy tu wychylenie 5—4—3, rzadkie w p ó ź n i e j s z y c h formach rozwojowych M. Ch., oraz przestawienie składników motywu 9—7—8 (wywołane działaniem harmonizacji). Motyw ten ulega dalej sekwensowemu przesunięciu w dół o cały ton (z Es do Des), znika „chopinowski" akompaniament, a wychylenie 5—3 otrzymuje bujniejsze wyposażenie ornamentalne:



Zasadnicza struktura motywu nie ulega zmianie. W Trio tego Poloneza występuje ciekawe zjawisko figurowania M. Ch. w górnym głosie przy jednoczesnym pojawieniu się „klasycznego“ chopinowskiego akompaniamentu: fala stojąca o fazie zbudowanej z przestawienia składników (10—7—8—5) rozwija się w falę przenośną akordową z dolnymi zamiennymi (faz tych jest 3):



Kompletuje ją przerzutowa triola i odcinek 5—8, wypełniony przejściowymi składnikami pełnego M. Ch.

W Polonezie gis moll z r. 1822 zarówno w okresie A (t. 5—12) jak i B (t. 13—19) znajdziemy interesujący materiał dla obserwacji rozbudowy struktur M. Ch. Jeżeli usuniemy całkowicie element figuracyjny i zdobniczy otrzymamy dla okresu A taką melodię (zlikwidowane zostały i przerzuty):



Zasięgiem jej jest septyma. Z podanego wyżej zestawienia skrzyżowań M. Ch. widzimy, że zasięg ten powstaje jedynie przy krzyżowaniu M. Ch. S. z M. Ch. D. Wielka septyma (ais—gis) powstaje, gdy użyjemy D^+, mała gdy D^-. Widzimy, że mamy tu małą septymę, a więc D^-. Materiał dźwiękowy przedstawia układ: ais-cisis-dis-e-fis-fisis-gis. W jakiej tonacji odbywa się skrzyżowanie? Niewątpliwie w Ais. Jeżeli weźmiemy pod uwagę układ S^- i S^+ oraz D^- powinniśmy otrzymać taki materiał dźwiękowy wycinków:

S^- : ais . . dis eis fis
S^- : ais . . dis eis fisis
D^- : his . . eis fisis gis
netto (!) ais (h? his? — cis? cisis?) dis eis fis fisis gis.

Różni się od materiału faktycznego (nie licząc przejściowych lub his, których w ogóle brak lub zarówno możliwego

przejściowego cis lub cisis) tylko pojawieniem się e zamiast eis. Skąd to powstało? Otóż Chopin nie od razu wprowadza skrzyżowanie M. Ch., w Ais (w stosunku do gis-moll jest to (D) D), ale początek motywu należy do gis-moll i dźwięki fis-e powstają łącznie z wprowadzeniem w t. 5 $\underset{5}{S}^{-}$ oczywiście w gis-moll!

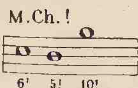
Powyższa analiza [8]) ma na celu okazanie pewnej metody odszukiwania genezy melodycznej motywów w odróżnieniu od ich roli harmonicznej, często bardzo od niej niezależnej!

Drugi okres B Poloneza podaje w najprostszej formie wycinek M. Ch. T., tylko w skomplikowanej szacie zdobniczej. Oto ten motyw i jego analityczny obraz:





Przerzućmy się w tej chwili naszych rozważań do... ostatniego znanego utworu Chopina. Jest nim Mazurek f-moll. Jeżeli usuniemy całą ornamentykę oraz wyeliminujemy (na chwilę!) wyraźnie harmoniczne działania całego przecudownego splotu przemian alteracyjnych, otrzymamy we wzorze rozpoczynającego utwór sekwensu następujący ekstrakt melodyczny; ten sam, który w genialnej formie kończy w t. 274—276 Finału Sonaty h-moll: [9])



---

[8]) Inne szczegóły, związane z pierwszymi polonezami Chopina znajdzie czytelnik w pracy J. Miketty: „Polonezy Chopina", Tom II „Analiz i objaśnień dzieł wszystkich Fryderyka Chopina" pod Redakcją prof. dra Adolfa Chybińskiego.

[9]) Szczegółową analizę Mazurka podaje T. I w. w. Analiz.

Zaryzykuję twierdzenie, poparte zresztą podanymi wyżej *faktami*: twórczość Chopina *oparła* się na wyżej określonych formach motywu chopinowskiego, podstawowych i rozwojowych, ich skrzyżowaniach, rozszerzeniach i przekształceniach spowodowanych działaniem innych czynników formy. Tworzy jednak *podstawową* formę melodyki Chopina, nie *jedyną*, ale *najbardziej* w jego twórczości *rozpowszechnioną*. Zaczęła się i skończyła na *motywie chopinowskim*!

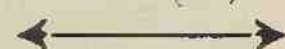
Po tym orientacyjnym wstępie należało by systematycznie okazać występowanie M. Ch. *kolejno we wszystkich* utworach Chopina, najlepiej w chronologicznym ich następstwie, a dopiero później przedstawić systematykę form rozwojowych. Oczywiście przekracza to wszelkie granice tego szkicu, tym bardziej, że konieczna byłaby i statystyka wystąpień pewnych form, by uznać je za najczęstsze, wyłonić zaś szczególne i rzadkie. Mogę tu przyjąć jedynie plan *pobieżnego* zwrócenia uwagi na nieliczne, i to w najbardziej *charakterystycznych* postaciach.

Zacznę od mazurków. Mimochodem muszę zwrócić uwagę, chwilowo *bez* szerszych dowodów, na *fakt* występowania i to dość *szerokiego* M. Ch. w strukturach ludowych. By już nie czerpać wciąż z Kolberga, tego *niezastąpionego* tymczasem w całej jego rozciągłości skarbca muzyki ludowej polskiej, zacytujmy np. z muzyki Kurpiowskiej (terenu tak bliskiego Mazowszu i także niewątpliwie działającego na Chopina!) taki przykład, zanotowany przez ks. Władysława Skierkowskiego w pracy „Puszcza Kurpiowska w Pieśni" (Tom I, str. 14); jest to wzór pieśni w czasie „Zrankozin" (Zrękowin): nr 1 Charciabałda 14. IX. 1922 r.



Mamy tu 12-takt typu a-b-b^1-a^1, złożony z 3-taktowych fraz. Zaciekawiające są następujące formy jego struktury melodycznej; podstawa — M. Ch. T.:

1) nieregularna fala powrotna M. Ch., frazy a: c^1-f^1-a^1-f^1- (e^1) c^4,



2) fala powrotna r o z s z e r z o n e g o do oktawy M. Ch., ozdobiona zamiennikiem (fraza b):

$$f^1\text{-}a^1\text{-}c^2\text{-}a^1\text{-}b^1\text{-}a^1\text{-}f^1$$

$$Z_3^{\smile}$$

właściwy zasięg frazy — kwarta(!)

3) fala powrotna rozszerzonego M. Ch. do undecymy, ozdobiona zamiennikiem (fraza b^1):

$$c^1\text{-}a^1\text{-}c^2\text{-}a^1\text{-}b^1\text{-}a^1\text{-}c^1$$

$$Z_3^{\smile}$$

właściwy zasięg frazy — septyma(!)

4) jednokierunkowa fraza końcówki (a^1), w której g^1 jest elementem zdobniczym, gdyż jest wychyleniem mordentu dolnego na a^1; t r e ś ć tworzy więc wycinek a^1-f^1-e^1-c^1 (złożony z 2 tercji, typowo chopinowski motyw mazurkowy!). Poprowadzenie dźwięku prowadzącego na V st. tonacji, to szczegół nie tylko charakteryzujący tę pieśń, ale i struktury mazurkowe Chopina.

Następna notata z tejże pracy przynosi inne rozwinięcie M. Ch.: nr 2 Czarnia 16. VIII. 1922 r.

Largo ♩=63

a b

Za - ku - ka - ła ku - ka - wań - ka i ku - je i ku - je

c d

Po - zidz ze mi ku - ka - wań - ko, gdzie mój Jaś no - cu - je?

Mamy tu 14-takt typu a-b-c-d, złożony z 4+3+4+3 taktów. Jego struktura melodyczna podstawowa jest:

a b c d

Spostrzegamy zcentralizowanie melodii na f (w odróżnieniu od wzoru wyżej rozpatrzonego); c jest wobec b nieregularną fazą sekwensu, a motyw d jest typem końcówek w strukturach Chopina.

20

We wszystkich rozpatrzonych przykładach brak 9 składnika M. Ch. Oto przykład z jego użyciem:
nr 4 Czarnia 18. VIII. 1922 r.



Układ: a-b-a (4+4+2)

(a) sekwens rozszerza M. Ch. do 11

(b) sekwens rozszerza M. Ch. do 12

(c) mordent dolny a^1-g^1-a^1 wprowadza zmianę w końcowej fazie powtarzanego motywu a.

Nb. nr 51 (str. 43) różni się tylko zmianą w t. 9 a^1-g^1-h^1 na a^1-g^1-a^1-h^1.

Powstaje ciekawa symetria: $a^1\text{-}{}^{h^1}_{g^1}\uparrow$ i $a^1\text{-}{}^{h^1}_{g^1}\downarrow$.

Ta dygresja w dziedzinę zagadnienia podstaw folkloru u Chopina miała tylko na celu poparcie wypowiedzianego twierdzenia o istnieniu M. Ch. w muzyce ludowej, z której on genetycznie pochodzi i ułatwić może orientację w formach tego motywu, pojawiających się w mazurkach.

Najczęściej występującą formą jest niewątpliwie wycinek 5—10, zarówno w górę jak i w dół, pełny oraz z opuszczeniem jednego (lub kilku) ze składników; powstają więc wtedy w tym wycinku wycinki tercjowe. Oto klasyczne okazy:

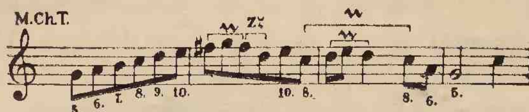
1) wycinek pełny w dół:

Mazurek h-moll op. 30 nr 2, t. 1—8



2) wycinek pełny w górę:

Mazurek C-dur op. 56 nr 2, t. 53—55



Rozszerzenie wycinka do duodecymy następuje tu pod działaniem czynnika ornamentalnego: powstaje do e² zamiennik, którego pierwszy składnik fis² jest ozdobiony łańcuchowo mordentem górnym; c² zdobi mordent w mordencie. Pełnemu wycinkowi M. Ch. w górę odpowiada tu opadająca fala powrotna, ale zbudowana z tegoż wycinka z wycinkami tercji pomiędzy 10—8 i 8—6.

3) wycinki niepełne w dół:

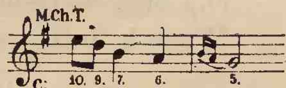
a) z opuszczeniem składnika 9 i 6,

Mazurek h-moll op. 30 nr 2, t. 33—34

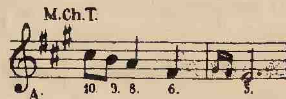


Mazurek dostarcza ciekawego materiału dla obserwacji różnej harmonizacji tej samej struktury melodycznej! (Por. analizę w pracy J. Miketty „Mazurki Chopina")

b) z opuszczeniem składnika 8,
Mazurek e-moll op. 17 nr 2, t. 25—26



c) z opuszczeniem składnika 7,
Mazurek a-moll op. 17 nr 4, t. 61—62



d) z opuszczeniem składnika 6,
Mazurek E-dur op. 6 nr 3, t. 5—6



20*

4) wycinki niepełne w górę:

a) z opuszczeniem składników 6 i 7 (wielka ilość przykładów, układ najbardziej typowy nie tylko dla mazurków),

Mazurek fis-moll op. 59 nr 3, t. 1—2

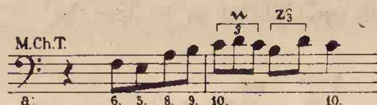


Melodia r o z p o c z y n a snuć z M. Ch. T. falę przenośną oktawową, ale ją p r z e r y w a na drugiej niepełnej fazie. P o m i ę d z y fazami element zdobniczy: $Z_1^{\frown}$ i mordent górny!

Inne przykłady: Mazurki cis-moll op. 63 nr 3, t. 20—21, gis-moll op. 33 nr 1, t. 21—22.

b) z opuszczeniem 7, ale jednoczesnym p r z e s t a w i e n i e m składników 5 i 6.

Mazurek a-moll (à mon ami E. Gaillard), t. 1—2



Powtórzenie składnika 10, poprzedzone ozdobieniem $Z_3^{\frown}$ i mordentem górnym.

Inne przykłady: Mazurek e-moll op. 41 nr 2, t. 35—36, Mazurek gis-moll op. 33 nr 1, t. 1—2 (odbitka dis^1 n i e n a l e ż y do motywu, por. t. 43!)

c) z opuszczeniem składnika 6,

Mazurek D-dur op. 33 nr 2, t. 1—2



Wychylenie do g^2 jest rezultatem działania czynnika ornamentalnego; wprowadza je mordent górny, powracające fis^2 zdobi d r u g i mordent pod postacią przednutki podwójnej. Najciekawsza z form rozwojowych tego motywu, to zakończenie Mazurka, t. 135—136. Ulega tu alteracji 8 składnik M. Ch. S.; motyw uzupełniony motywem sekundowym cis^4-d^4, czynnym w tym Mazurku, jako

cząstkowy motyw, organizujący melodię w okresie C (t. 65—72). Kadencja plagalna(!) na tle pedałowej kwinty tonicznej (por. analizę moją l. c.).

Inny przykład: Mazurek c-moll op. 30 nr 1, t. 1—2. Rozwija się tu niepełna fala powrotna.

Przykłady powyższe ilustrują wymownie występowanie M. Ch. w mazurkach. Dodać do tego mogę na tym miejscu, że chociaż w wielu wypadkach głównym czynnikiem, organizującym melodię jednych okresów niektórych mazurków, są motywy wahadłowe ornamentalne, a więc np. obiegnikowe itp., to i w tych mazurkach w innych okresach występują te lub owe rozwojowe formy motywów chopinowskich. Szczegóły podaje moja analiza mazurków (l. c.).

Można więc wypowiedzieć twierdzenie: melodyka mazurków Chopina jest przepełniona strukturami motywu chopinowskiego.

Widzieliśmy już, że w pierwszych polonezach Chopina występują M. Ch. w formach prostych i rozwojowych. Nie mając możności rozwinięcia pełniejszego obrazu struktur melodycznych polonezowych, opartych na M. Ch. zacytuję tylko niektóre, najważniejsze: w Polonezie b-moll (r. 1826), w Trio t. 36—39, mamy M. Ch. T.; wycinek z opuszczeniem 6 i 7 (nie bierzemy pod uwagę ornamentacji); w Polonezie d-moll op. 71 nr 1 (r. 1827) główny temat (t. 5—8) przedstawia pełny wycinek M. Ch. T. w moll, z upiększeniem składnika 5 mordentem dolnym i $Z_2^{\frown}$ w $Z_1^{\frown}$. Polonez B-dur op. 71 nr 2 (r. 1828) — główny temat (t. 9—12) przynosi M. Ch. T., rozwinięty do sekstdecymy działaniem nieregularnego sekstensu. W Polonezie Ges-dur (r. 1829), w Trio t. 58—60, nieregularna fala powrotna z M. Ch. T. (rozszerzonego do duodecymy); wycinek w dół z opuszczeniem 7 (bez des!), dwie fazy fali przenośnej oktawowej, faza odwrotna w górę z opuszczeniem 6—7. Jest to forma wycinka identyczna z cytowaną wyżej z Mazurka a-moll op. 17 nr 4. Polonez f-moll op. 71 nr 3 (r. 1829) daje w głównym temacie (t. 5—8) przepiękny okaz M. Ch. pełnego (z opuszczeniem 9), w okresie C (t. 73—80) skrzyżowanie M. Ch. w typowym zasięgu nony. Także w Polonezie wiolonczelowym op. 3 (r. 1829), którego Chopin niezbyt wysoko cenił [10]) w najbardziej „wirtuozowskim okresie (t. 26—41) pojawił się

10) określił go w liście do Tytusa Woyciechowskiego z dnia 14. XI. 1829. „Nic nie ma prócz błyskotek, do salonu, dla dam...“

M. Ch. T. (t. 26—31) w partii wiolonczeli; „czystość“ jego postaci nieco kazi gis t. 28, spowodowane zapewne myślą o urozmaiceniu jego falowania!

Polonez Es-dur z orkiestrą op. 22 (1830—31?) rozpoczyna swój główny motyw (t. 17 Solo) decymą M. Ch. T. i, po figuracyjnym wypełnieniu w dół wycinka, rozwija w górę (t. 18) typowy wycinek bez 6 i 7 oraz rozszerza M. Ch. do duodecymy (c^3 jest zamienną!); 4-takt tematu ulega sekwensowi całotonowemu, a więc wprowadza na S (f-moll), co jest, jak wiadomo, cechą przebiegów harmonicznych w polonezach Chopina. Kunsztowne operowanie M. Ch. w Andante spianato, dołączonym później do tego utworu, omówimy poniżej. W następnych „wielkich“ Polonezach waga M. Ch. wzrasta. Polonez cis-moll op. 26 nr 1 (r. 1834—35) przedstawia we wstępie i w głównym okresie M. Ch. w całej jego potędze i sile wyrazu. Następują skrzyżowania M. Ch. T. z M. Ch. S. i M. Ch. S^n ! Trio wprowadza M. Ch. T. w wycinku w dół bez 7 (por. Mazurek a-moll op. 17 nr 4, jak przy Polonezie Ges-dur). W dolnym głosie środkowej części Tria powstają piękne fale powrotne M. Ch. (t. 74) i jego form rozwojowych (t. 72, 75, 77).

Polonez es-moll op. 26 nr 2 (r. 1834—35) w pierwszym okresie 20-taktowym, po wprowadzeniu w tonację świetną, szeroko rozbudowaną 12-taktową kadencję, w której motywikę charakteryzują zamienniki, rozbrzmiewa prześliczną formą M. Ch. T. z alterowanymi składnikami. Okres drugi w głównym temacie operuje M. Ch. T., a w jego rozwoju daje przepyszne postacie M. Ch., w BB (A)-dur i F-dur (t. 30 i 32).

Polonez A-dur op. 40 nr 1 (r. 1838) rozpoczyna „prawzór“ M. Ch.: skok z 8 na 5 i pełny wycinek w górę 5—10; znowu skok z 10 na 8 i powtórzenie skoku 8—5! (w przerzucie dolnym).

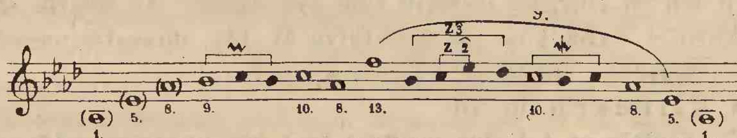
Melodyka Poloneza c-moll op. 40 nr 2 (r. 1838—39) przepojona M. Ch. Jeden z najwspanialszych u Chopina przykładów ruchu melodii 1—5—10 i opadu 10—9—8—5! Następuje rozwój M. Ch. do duodecymy i symetryczny opad w końcówce motywu. Przeniesienie M. Ch. do tonacji równoległej (zmiana moll na dur) i skrzyżowania z M. Ch. S., kompletują ten niezwykły przykład operowania M. Ch. W Trio M. Ch. T. ulega chromatyzowanemu rozszerzeniu do zasięgu małej nony (t. 56—58)!

W Polonezie fis-moll op. 44 (r. 1840—41) wystarczy zacytować znowu chociażby główny motyw utworu (t. 9—11) powstały na M. Ch. T. i jego rozwój, a zwrócić uwagę na pojawienie się nowej

formy M. Ch. T. w t. 17—18 i kontrapunktowanie tej jego postaci motywem pierwszym.

Dla Poloneza As-dur op. 53 (r. 1842) należy chociażby taka uwaga, że początkowy, słynny motyw cząstkowy t. 17, owo „tryumfalne" f^2-es^2-es^2, to końcówka typowego skrzyżowania M. Ch., o której już mówiliśmy wyżej, a okazanie przebiegu i przemian całości M. Ch. w tym okresie Poloneza wykracza poza granice nawet tego przeglądu, pisanego w „telegraficznych skrótach". Zato z łatwością chyba rozpozna czytelnik w temacie Tria (t. 85—88) najklasyczniejszy M. Ch. T. w jego wspaniałym rozwoju aż do t. 17.

Polonezowi - Fantazji op. 61 (r. 1845—46) musimy nawet na tym miejscu poświęcić więcej słów dlatego, że arcydzieło to jest między innymi szczegółami swej techniki kompozytorskiej, których omówieniu należało by poświęcić najobszerniejsze, specjalne studium, terenem najbardziej skomplikowanego, a świetnego operowania motywem chopinowskim! Już we wstępie pojawiają się jednokierunkowe, przenośne fale oktawowe, utkane z wycinka M. Ch. T., zdobnego Z_3 (des-fes do es=10); tamże rozpoczyna się wygotowywać główny motyw Poloneza, zanim pojawi się w t. 32—35 w pełnym swym blasku. Jego struktura polega na rozpoczynaniu melodii od 9 składnika M. Ch. T. w As-dur, a obraz analityczny jest taki [11]:



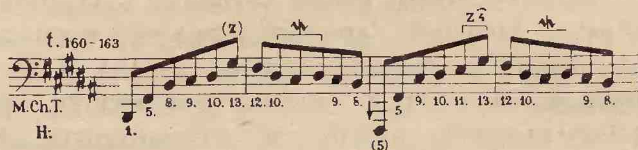
Skrzyżowanie daje realny zasięg nony es^1-f^2.

Wstęp do Trio (Poco più lento) t. 156—159 przynosi „kontrapunktowanie" dwu M. Ch. T. w H-dur, w jego typowych wycinkach:



[11]) Numeracja taktów w tym Polonezie jest trudna z uwagi na różne taktowania fal przenośnych; przyjmuję te fale jako 3-takty, wtedy cały Polonez ma 300 taktów.

Następują w głosie dolnym, wskutek działania czynnika harmonicznego, wspaniałe „akompaniamenty-melodie“, rozwojowe formy M. Ch. T.:



Nb. Forma druga powstaje z pierwszej w ten sposób, że przemieszcza się toczek 8—9—10 diatonicznie w górę, powstaje więc w tym samym wzorze następstwo 9—10—11. Por. rozwój tematu z wycinka M. Ch. T. w Walcu Es-dur op. 18, t. 5—7. Wreszcie w ostatniej części utworu od t. 266 cały materiał melodyczny snuje się w typowym zasięgu nony es¹-f² na tym samym motywie i rozwija te same nieregularne fale powrotne; np. t. 266—267 są transpozycją t. 160—161 z H do As, z użyciem punktowanego układu rytmicznego itd. Widzimy więc, że w każdym z polonezów Chopina spotkaliśmy się ze strukturami melodycznymi, powstającymi z M. Ch.

Z typu melodyki etiud Chopina wynika, że elementem konstrukcji ich są różnego rodzaju fale przenośne. Że oparte są one w większości wypadków na strukturze M. Ch., dowodzi nawet najbardziej pobieżne zbadanie wzorów tych fal.

W Etiudach op. 10:

W Etiudzie nr 1 C-dur wzorem tym jest okazowy jakby układ 1—5—8—10; wszystkie następujące po nim wzory są formami rozwojowymi i z łatwością dają się do tego prawzoru sprowadzić. Etiuda nr 5 Ges-dur podaje w głównym motywie ciekawy wycinek M. Ch. bez 7 i 9, ale dalej wyzyskuje cały wycinek (tylko bez 7, na co wpływa zewnętrzny czynnik struktury melodycznej utworu, „czarne klawisze“ dla prawej ręki!). Etiuda nr 8 F-dur — to wielokierunkowe fale przenośne oktawowe i ich rozwojowe formy wycinka M. Ch. T., ostatnie dźwięki jednokierunkowych fal Etiudy nr 11 Es-dur opisują w głównym motywie składniki wycinka M. Ch. T. 8—9—10, przedzielane obiegnikiem na 5 składniku. Cała melodyka Etiudy nr 12 c-moll operuje M. Ch. T. Główny motyw, to wycinek 8—9—10—5—6—5 (t. 10—12), harmonizowany na zmianę 2 i 1-fazowymi falami powrotnymi tegoż wycinka.

W Etiudach op. 25.

Etiuda nr 1 As-dur, to poemat motywu chopinowskiego! Przepaja on całą melodykę utworu, w postaci różnorodnych jego form rozwojowych jako fale powrotne i przenośne akordowe tworzy cały akompaniament tego arcydzieła.

W Etiudzie nr 5 e-moll główny motyw w formie moll M. Ch. T. w licznych formach rozwojowych koronuje w zakończeniu wspaniała fala prznośna oktawowa wycinka dur od E contra do gis^3.

Ciekawe, że w Etiudzie nr 6 gis-moll, której tercjowa faktura o przewadze pochodów chromatyzowanych zdawałaby się nie wróżyć szerszego stosowania M. Ch., tworzy on nie tylko podstawę zasadniczej melodii akompaniamentu, będącego tu głównym czynnikiem melodycznym (1—5—10), ale wytwarza kunsztowne jego układy: t. 43—46 przynoszą wycinek M. Ch. 1—5—9—10 (bez 8). Jest to ten sam wycinek, który tworzy całą „zgrozę" dramatycznego wybuchu Ballady F-dur op. 38 (Presto con fuoco t. 47, 49 itd.).

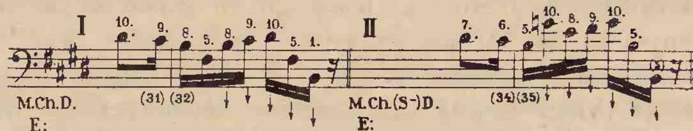
W dwu ostatnich falowych Etiudach tego op. 25 badanie wykryje z łatwością struktury M. Ch., gdy weźmie się pod uwagę, że zasadniczy motyw Etiudy a-moll, to cząstkowy motyw, oparty o M. Ch. rozszerzony do duodecymy (tercdecymy!): należy traktować e^1-f^1-e^1-c^1-e^1 jako 12—13—12—10—12 M. Ch. T. (pryma A!), albo jako 10—11—10—8—10 M. Ch. także T. (pryma C!, a wtedy i wzory fal przenośnych wyjaśniają swą właściwą genezę. Oparcie głównych fal Etiudy c-moll na M. Ch. (traktując dwugłosowe fale całego utworu jako jedną strukturalną całość) jest oczywiste.

W tym najluźniej podanym wykazie M. Ch. w etiudach falowych, pominąłem Etiudy o charakterze „nokturnowym", jak E-dur, es-moll z op. 10, cis-moll z op. 25. Oto tylko dla tego, że każda z nich rozpatrywana pod kątem „śledzenia" motywu chopinowskiego, powinna być tematem oddzielnego obszernego studium. Np. Etiuda cis-moll op. 25! Główny temat w basie (t. 4—7, wstęp ma 3 takty), to opadający wycinek M. Ch. T.; imituje go w sopranie ten sam w swym początku, ale inaczej rozwijany wycinek. Oto obraz analityczny:

Nb. W przykładzie usunięto dla jasności obrazu akompaniament głosów środkowych.

Zaciekawia w tej strukturze zwrot t. 6, w którym pozornie ginie ciągłość motywu: po gis t. 6 następuje ornamentalny zwrot fisis-gis-h-a, zmierzający do gis, ale przechodzi w figurację harmoniczną akordu VII^7, by powrócić w t. 7 w przerzucie do oktawy dolnej. Gis t. 7 i gis t. 6 — to jeden składnik. Całość melodii p o p r z e z cały zwrot ornamentalny przedstawia nieregularną falę powrotną wycinka M. Ch. T.

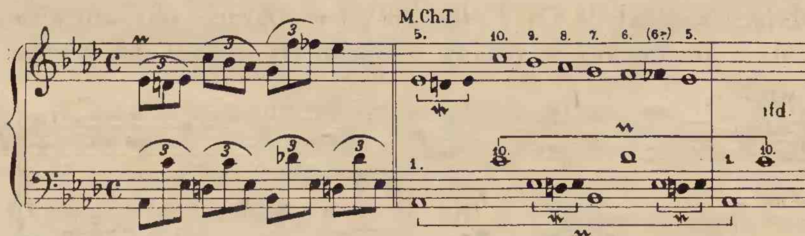
Zdanie 8-taktowe, t. 32—39 — to prześliczny okaz operowania M. Ch.:



Widzimy tu rzadszy wypadek rozwijania M. Ch. w dół z zastosowaniem przerzutu. Postać I powtarza się 7 razy i wytwarza falę stojącą, przerwaną w t. 34—35 postacią II. Ponieważ całe zdanie jest z w o d n i c z ą (w ogólnym planie harmonicznym utworu) p e d a ł o w ą n u t ą d o m i n a n t o w ą do repryzy, która wbrew oczekiwaniu p o w r a c a do cis-moll, przeto i tej formy II M. Ch. nie należy (ze względu na sekstę cis^2 t. 35) traktować jako T^{-6} w E-dur, ale jako (S^{-6}) D, czyli że jest to M. Ch. (S^{-})D.

Trzeba niestety zrezygnować z dalszego czerpania z materiału „dowodowego", jaki przedstawiają w bardzo licznych wypadkach etiudy i n a j p o w i e r z c h o w n i e j chociażby omówić np. impromtus.

I m p r o m p t u A s - d u r o p. 29 rozpościera swój główny motyw jako ornamentalnie rozwinięty M. Ch. T. w obu głosach:



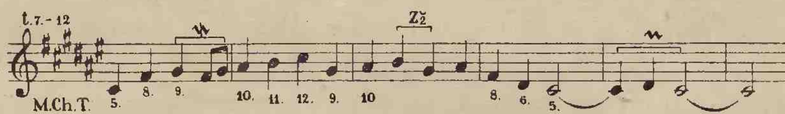
Nb. W pisowni k o n i e c z n i e fes^2 (nie e^2!)

Przy rozważaniu w § 1 teoretycznych podstaw M. Ch., braliśmy tylko pod uwagę krzyżowania M. Ch. opartych na głównych wyznacznikach T, D, S. Z tych skrzyżowań nie wynikał zasięg oktawy. Pojawi się on, gdy skrzyżujemy wycinki M. Ch. w pokrewieństwie tercji. Główny motyw środkowej części omawianego Impromptu As-dur, podaje to właśnie skrzyżowanie:



Po wyczerpaniu snucia z tego skrzyżowania następują omówione już wyżej postacie M. Ch. T. Widzimy, że cała melodyka tego utworu rozwija się z M. Ch.

Impromptu Fis-dur op. 36 przynosi w głównym temacie czarującą formę M. Ch. T.:

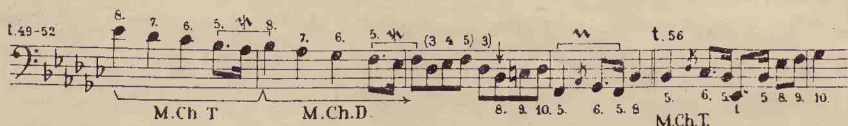


Temat powstaje z rozszerzenia M. Ch. T. do duodecymy i jest nieregularną falą powrotną. Drugi okres utworu, to znowu M. Ch. T., przedstawiający regularną falę powrotną z wycinka, utkwioną w całości nieregularnej fali powrotnej:



Impromptu Ges-dur op. 51 w głównym motywie rozwija M. Ch. T., który omawiam poniżej (por. szkic o „Zamienniku“ itd.). Część środkowa wykazuje formę następstwa wycinków M. Ch. T.

i M. Ch. D., skąd powstaje szeroki zasięg tej wspaniałej, opadającej melodii (kwartdecymowy F-es[1]):



Pełny przebieg M. Ch. T! daje t. 56.

I m p r o m p t u - F a n t a i s i e c i s - m o l l, op. 66 (powstałe ok. r. 1834?) może być uważane za stadium M. Ch. *in statu nascendi*. Kto wie, czy ta właśnie „laboratoryjna“ prostota użytych w nim struktur M. Ch., wobec tylu innych, o wiele zawilszych i kunsztowniejszych, jakimi przepełnione są utwory Chopina przedtem napisane, i to, jak widzieliśmy powyżej, od pierwszego jego utworu, nie była powodem pozostawienia za życia tej kompozycji w tece bez publikacji?

Mamy tu i akompaniament w najprostszej formie fali powrotnej, opartej na podstawowym M. Ch. T. (1—5—8—10—8—5), i naczelny motyw wycinka rozszerzonego do duodecymy z obiegnikowym zwrotem na początku i najprostszą formę fali przenośnej powrotnej (t. 41—42), rozwiniętej do septdecymy i główny motyw części drugiej znowu pod postacią M. Ch. T. w rozwinięciu do duodecymy, dalej M. Ch. S_{II} i znowu... Jeszcze jedną reprezentacją M. Ch. T. kończy się cały utwór (t. 129—135)!

Wszystkie więc impromptus opierają swe zasadnicze struktury melodyczne na M. Ch.

Tak samo należało by iść dalej przez ballady, scherza, sonaty, nokturny, preludia, koncerty, walce itp. Rezultat „połowu“ M. Ch. będzie wszędzie ten sam! Trzeba go więc, wobec wytkniętego i ograniczonego celu tego szkicu, po prostu przerwać! Ten najbardziej niedokładny i luźny przegląd form melodycznych, opartych na strukturze M. Ch., pouczył jednak chyba już dostatecznie o p o w s z e c h n o ś c i jej występowania.

3

W zamian za to, rozważmy na zakończenie kilka specyficznych zjawisk melodycznych, powstałych na tle M. Ch.

Piękny przykład rozwojowych form M. Ch. przedstawia zdanie główne Andante spianato z Poloneza z orkiestrą Es-dur op. 22

Podstawową strukturą melodyczną jest tu M. Ch. T., rozwinięty do duodecymy i powracający falą powrotną do oktawy, a więc układ:

Dwa czynniki: harmoniczny i zdobniczy przekształcają ten M. Ch. w dość skomplikowany przebieg melodyczny o następujących fazach:

P i e r w s z e napięcie powstaje na dźwięku prowadzącym fis^2 (t. 6), do którego dźwięk e^2 jest przejściowym; rozładowuje się ono na g^2 (t. 6).

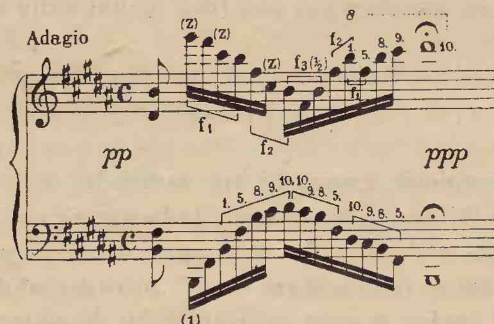
D r u g i e napięcie gromadzi się wokół h^2 (t. 7) i przenosi się na d^3 (t. 9), dzięki temu, że podsyca je harmoniczne napięcie akompaniamentu (ais, cis^1, e^1 t. 8). Z osiągniętego wreszcie d^3 Chopin powraca przerzutem oktawowym na d^2, prawdopodobnie dlatego, że kontynuowanie ruchu w górę prowadziłoby do oktawy trzykreślnej, a melodia brzmiałaby słabiej, akompaniament zaś oddaliłby się zbytnio. Np. na skrzypcach rozwój motywu poszedłby śmiało i pewnie do wyższego regestru.

Trzecie napięcie skupia się teraz na h^2, przejście zaś z g^2 na h^2 jest podsycane napięciem harmonicznym (D^7) oraz czynnikiem zdobniczym: obiegnikiem i silnie podkreśloną przez powtórzenie zamienną c^3 do h^2. Że ta interpretacja jest słuszna, wskazuje gwałtowny powrót łoczkiem z h^2 na g^2. Powrotna fala akompaniamentu, uzupełniana wahadłowym ruchem końcówki, jest M. Ch. *in extracto* sama melodia jego ornamentalnym rozwinięciem.

Analityczny obraz całości taki:



Wiemy, że powstawanie fal przenośnych oktawowych lub akordowych (które zamieniają się często w wielofazowe fale oktawowe, a podstawowa faza rozwojowa takiej fali oktawowej wynika z sumowania trzech, czterech, ewent. pięciu faz cząstkowych fali akordowej) wynika z działania czynnika kolorystycznego. Jeśli struktura melodyczna fal wielofazowych jest dwugłosowa, powstają przebiegi kolorystyczno-brzmieniowe zgęszczone, ale postępujące jako continuum przez skalę kolorystyczną instrumentu. Rzadkie są wypadki, gdy płyną dwie fale różnokierunkowe, a rzadkość ich występowania warunkują względy techniczne (na fortepianie wymagające krzyżowania rąk, na jednej klawiaturze, na klawesynie częstsze wobec łatwiejszego krzyżowania na dwu klawiaturach). Jedną z takich najciekawszych fal „ustawił" Chopin na tle M. Ch. T. w zakończeniu Nokturnu H-dur op. 9 nr 3:



Mamy tu dwie fale powrotne, nieregularne. Całkowity zasięg pokrywa 38! (od H do dis^4), największe zbliżenie fal kwarta (cis^1—fis^1).

F a l a g ó r n a: 1) fala powrotna nieregularna (w dół — w górę), zasięg vicezymy (fis^1 — gis^3), 2$^1/_2$ fazowa, wzór (faza podstawowa) fis^3-h^2, ale składniki fazy fis i h zdobione niesymetrycznie zamiennymi gis^3 (do fis^3) i cis^3 wzgl. cis^2 (do h^2 wzgl. h^1); 2) powiązany łańcuchowo pełny M. Ch. T. (1—5—8—9—10).

F a l a d o l n a: fala powrotna nieregularna (w górę — w dół), zasięg septdecymy (H-dis^1), w górę jednofazowa (uzupełniona od dołu przerzutem do oktawy), pełny M. Ch. T. (1—5—8—9—10), łańcuchowo powiązana z opadającą 2-fazową o wzorze 10—9—8—5 (uzupełnienie w dół kwintą). Nieprawdopodobnie piękne brzmienie całości nadaje „pustka" początkowej odległości H-gis^3, zapełnianie się tej pustki wciąż malejącymi odległościami głosów aż do maksymalnego zagęszczenia kolorytu przy ich zbliżeniu, wreszcie o d w r o t n o ś ć przebiegu zjawiska dźwiękowego aż do końcowego oddalenia H-dis^4, ale teraz w y p e ł n i o n e g o przebrzmiewającymi dźwiękami i ich słabnącymi alikwotami. Z pewnością w tej misternej chopinowskiej strukturze odkryta została przez Chopina (m. in.!) nowa „kolorowa dusza" fortepianu.

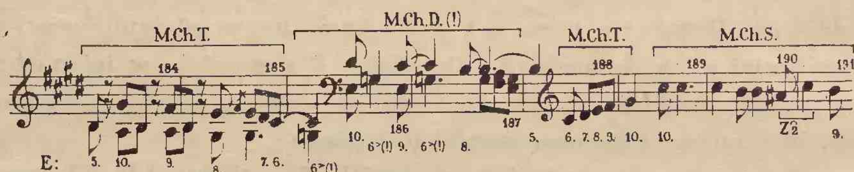
Drugie, innego rodzaju współdziałanie struktur M. Ch. przy konstrukcjach formy daje Ballada As-dur op. 47; tematami Ballady są:

I. M.Ch.T. M.Ch.S.
5 6. 7 8 9. 10. 10. 9. 8. 7. 6. 6. 7. 5
As:

II. M.Ch.T. M.Ch.D.
5. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 10. 9. 8.
t. 54-57

Jak widzimy, materiał melodyczny pierwszego tematu p o w s t a j e ze skrzyżowania M. Ch. T. z M. S., drugiego — T. z D. Oczywiście czynnik harmoniczny rozporządza tym materiałem inaczej. W układzie kotwiczych motywów cząstkowych drugiego tematu zachodzi zjawisko p r z e r z u c e n i a kotwiczego centrum; d^2 t. 56 (składnik 6 M. Ch. T.), nie prowadzi na c^2 (kotwicę motywu), ale melodia p r z e r z u c a się na g^1 t. 57 (składnik 5, a l e M. Ch. D.). Na-

daje to tematowi jednolitość i spoistość. Napięcie, jakie powstaje zawsze w motywach kotwiczych przez nagromadzanie energii na kotwicy, proporcjonalne do ilości wychyleń od kotwicy i powrotu do niej, utrzymuje się poprzez to g^1 nadal. W końcówce następuje nagłe z a t r z y m a n i e motywu kotwiczego na c^2, t. 57 (składnik 8 M. Ch. D.), a dla u s t a l e n i a tego c^2 w jego n o w e j roli (jako składnika 5 M. Ch. T. w f-moll, dokąd doprowadzi modulacja w t. 63—64), po powtórzeniu tematu w t. 63—64, jako następnika 8-taktu 54—61, pojawia się ciekawe powtórzenie końcowego motywu cząstkowego w t. 62. W okresie poprzedzającym repryzę głównego okresu Ballady (t. 182—211), mającym wszystkie cechy przeróbki sonatowej wraz z pedałową nutą dominantową, występuje horyzontalne zestawienie ze sobą obu tematów głównych:



Niezależnie od zadziwiającej łatwości, z jaką drugi temat wpływa w pierwszy należy tu podziwiać zmianę w strukturze M. Ch. D. (t. 186—187), gdzie zgodnie z nowym przebiegiem harmonicznym kotwica motywu usadowiła się w 6 obniżonym składniku, oraz i n n y rozwój M. Ch. S. Napięcie 10 p r z e d ł u ż a się dzięki powtórzeniu i wchłonięciu Z_2!

Skoro spotkaliśmy zjawisko rozwoju M. Ch., jako ś r o d k a k o n s t r u k c y j n e g o, to należy zapoznać się z nim w innej jeszcze, niemniej genialnej postaci. Myślę o słynnym[12]) fragmencie Ballady f-moll op. 52 (t. 171—192 i nast.). Jest to drugie wystąpienie drugiego tematu Ballady, tym razem w Des-dur (zamiast pierwszego w B-dur). Dla ułatwienia orientacji transponuję pierwsze wystąpienie (t. 84—99) do Des-dur i zestawiam przebiegi melodyczne obu wystąpień:

---

12) W wielu pracach o Chopinie mówi się tu zwykle o „Wagneryzmie" lub „Trystanizmie" tego fragmentu, zamiast mówić w pracach o Wagnerze o „Chopinizmie" c a ł e g o „Trystana i Izoldy".

Nazwijmy te okresy B i B^1, gdyż są to drugie główne okresy Ballady, widzimy, że B jest zwykłym 16-taktem o budowie a-b-a-b^1. Spostrzegamy dalej, że B^1 jest w granicach 12 taktów p r a w i e dokładną transpozycją B z B-dur. Różnica występuje w t. 7 i 8 (okresu!). Powstają dwie triole, których nie ma w B. Dalej ustalamy, że:

1) melodyka przedstawia różne formy M. Ch.,

2) okres B^1 w ostatnim 4-takcie rozpoczyna n o w y, i n n y r o z w ó j (od t. 13); następują kolejno:

   a) sekwens o wzorze 2-taktowym,

   b) opadająca fraza, 2-taktowa, wynikająca ze skrzyżowania M. Ch. S. z M. Ch. T.,

   c) wznoszący się M. Ch. D_{III} w zasięgu do 6, wiążący się łańcuchowo z M. Ch. T.; zdobią go 2 wcielone w linię melodyczną Z., a 6 składnik tego M. jest 8 składnikiem M. Ch. T. W tym M. Ch. T. występuje zjawisko zamiennej do zamiennej: dis^2 do e^2, to zaś e^2 do f^2 (10 składnika!). Okres powraca do początkowego f^2.

3) w ten sposób okres B^1 powiększa się do 22-taktu

Ale najciekawsze wnioski dadzą się wysnuć z porównania form M. Ch.: mamy tu następujące formy:

1) 10—8—6—5—10—8—13—12 (t. 84—87 i 171—174),
2) 10—9—7—6—5 (t. 178) w kwintoli,
3) 9—5—8—7—11—10—9—5 (5) — 8—7—11 (11) — 10 w obu fazach sekwensu (f_1 jest to M. Ch. S., f_2 — M. Ch. D.),
4) 11—10—8—5 w M. Ch. S. (t. 187),
5) 11—8—6—5 w M. Ch. T. (tegoż t. 187),
6) 8—10—13—12—11—10 (t. 191—193), jedyna nieregularna fala powrotna.

Widzimy, że we wszystkich tych formach wspólnym jest wycinek 10—5 oraz że zawsze powstaje w nim charakterystyczny wycinek tercji, który znamy już z analizy melodyki mazurków.

Ale nie tylko z mazurków. Zacytujemy takie dwa przykłady z polonezów:

Polonez cis-moll op. 26 nr 1:



Polonez Ges-dur:



W tym przykładzie transponuję tekst do des-moll (z es-moll) dla przejrzystości obrazu. Wycinek 10—9—8—6—5 występuje tu jako identyczna forma motywu, z różnicą jedynie dur i moll.

Rok wydania Ballady f-moll to r. 1843, Polonez cis-moll pochodzi z r. 1834 lub 1835, Polonez Ges-dur z r. 1829?, skoro zaś stwierdziliśmy wyżej wystąpienie M. Ch. w pierwszym utworze Chopina, Polonezie g-moll z r. 1817, to można powiedzieć, że ta „nieskończona melodia" Ballady f-moll, którą tak wyzyskał Wagner, ma swój własny wzór w rozwojowych formach M. Ch., który doprowadził Chopina do tego arcydzieła jego melodyki, opartej na tym właśnie motywie.

Dobiegamy do końca tego szkicu. Postawił on sobie za zadanie ustalić w melodyce Chopina ten, jakby motyw „przewodni", motyw chopinowski. Na nim niewątpliwie opiera się to syntetyczne, nieświadome lub podświadome rozpoznawanie przez każdego muzykalnego słuchacza melodycznej struktury chopinowskiej, niezależnie od innych czynników formy. Nikt nie zaprzeczy,

że te *inne* czynniki mają także swe własne, chopinowskie oblicze. Pochody D^7, rozwiązujących się jedna na drugą w ruchu kwint, brzmienie chopinowskiego akordu, tak stanowczo i jasno wyłonionego przez Ludwika Bronarskiego, co tworzy niewątpliwie zwrotny punkt w orientacji w harmonice chopinowskiej, struktury fal przenośnych, ornamentalizm form melodycznych, są to wszystko niewątpliwie ważne cechy, wyróżniające muzykę Chopina od innej na pierwszy „rzut ucha“. Ale pod tym wszystkim kryje się jeszcze i ten ważny czynnik, organizator *typowej, podstawowej struktury* melodycznej Chopina, którą tu usiłowałem przedstawić w najogólniejszych zestawieniach pierwszych obserwacji tego zjawiska w melodyce Chopina. Te tymczasowe, dalekie od wymaganej precyzji i jeszcze szkicowe obserwacje może będą miały jednak wartość ułatwienia dla dalszych badań nad melodyką Chopina. Podkreślić jeszcze raz mi wypada, że rozumiem przedstawione tu tezy jako hipotetyczne, w żadnym wypadku nie uogólniające zaobserwowanego zjawiska tych form motywu, który nazwałem chopinowskim, gdyż motyw ten pomimo znacznego rozpowszechnienia nie jest oczywiście jedyny; wydaje się, że jest najbardziej *rozpowszechniony*, a więc może na to miano zasługuje?

II

Zamiennik jako czynnik melodiotwórczy

1

Bronisława Wójcik-Keuprulian omawia w pracy swej nad melodyką Chopina wśród innych ozdobników chopinowskich *przednutkę podwójną* w następujących słowach [14]):

„W związku z przednutką melodyczną, potrącającą o tercję, zwrócić należy uwagę na tak zwaną przednutkę podwójną, której jeden gatunek, mianowicie , a więc łączący w sobie obie sekundy tonu ozdobionego, zjawił się tu i ówdzie w melodiach Chopina. Ornament ten nie ma znaczenia tak wielkiego jak przednutka pojedyncza“.

Po podaniu w krótkich słowach omówień tego ozdobnika przez autorów prac o ornamentyce, jako to: Dannreuthera, Beyschlaga,

[14]) B. *Wójcik-Keuprulian*, „Melodyka Chopina“, Lwów 1930, Nakład i własność K. S. Jakubowskiego Sp. z ogr. odp., str. 48—49.

21*

Hardinga, Neriego i Wagnera, według których, jak to autorka generalizuje, „istotną jest w przednutce podwójnej tylko sekunda górna, albowiem pierwszy ton przednutki jest zmienny i może nim być sekunda dolna tonu ozdobionego, lecz równie dobrze tercja lub inny interwał dolny tegoż tonu“ — wypowiada autorka twierdzenie, że

„w melodyce Chopina wchodzi w rachubę — tylko przednutka podwójna, łącząca w sobie obie sekundy tonu ozdobionego: górną i dolną. Przykładów takich jednak znajdziemy niewiele“. Podaje ich autorka cztery:

1) w Nokturnie H-dur op. 32 nr 1 (w takcie 5),

2) w Nokturnie g-moll op. 37 nr 1 (w takcie 14),

3) w Nokturnie fis-moll op. 48 nr 2 (w takcie 122),

4) Mazurku g-moll op. 24 nr 1 (w takcie 44).

Dorzucenie do tego wykazu innych jeszcze wystąpień przednutki podwójnej w dziełach Chopina, jako ozdobnika w ścisłym znaczeniu wyrazu, nie miałoby znaczenia [15]).

---

[15]) Warto jednak choćby wspomnieć o następujących: w cytowanym przez Wójcik-Keuprulianową Mazurku g-moll op. 24 nr 1, mamy drugi jeszcze okaz przednutki podwójnej w t. 63. Przednutki podwójne występują również w Koncercie f-moll op. 21 w Allegro maestro w t. 129, 131, 277, 279, w Larghetto, t. 32, w Koncercie e-moll op. 11, w Rondzie w t. 36, 59 i 287, w Polonezie Es-dur op. 22 w Andante spianato w t. 30 i 32, w Preludium d-moll op. 28 nr 24 w t. 38, w Impromptu Fis-dur op. 36 w t. 97, w Allegro de Concert op. 46 w t. 274, 276 oraz w Mazurkach: H-dur op. 56 nr 1 w t. 164 i a-moll („Notre temps“) w t. 50.

W Rondzie Es-dur op. 16 w t. 64—65 spotykamy przednutki podwójne, jako ozdobniki ścisłe, następujące po tychże resorbowanych przez melodię:



Nb. Klamry oznaczają zamienniki (przednutki podwójne) resorbowane. Zwraca na nie uwagę H. Feicht w pracy „Ronda Fr. Chopina“ (Kwartalnik Muzyczny Rok VI, nr 24, Październik—Grudzień 1948, str. 40), ale nie zajmując się przednutkami podwójnymi, wchłoniętymi przez melodię nie analizuje ich dokładniej. Wykaz obejmuje więc jeszcze 18 przednutek podwójnych, prócz cytowanych przez autorkę „Melodyki Chopina“.

W szkicu niniejszym chodzi o rozpatrzenie zjawiska r e s o r p c j i tego ozdobnika przez melodię chopinowską, a wynikiem tych rozważań będzie udowodnienie, że ten rzadko pojawiający się w swej czysto ornamentalnej formie zwrot melodyczny, uległszy przy tym rozwojowi zupełnie samodzielnemu, stał się ważnym i charakterystycznym czynnikiem, organizującym melodykę Chopina. Dla śledzenia tego czynnika w rozwoju melodyki Chopina ustalmy jego określenie i ścisłe jego formy.

2

Z uwagi na tę rolę harmoniczną, jaką spełnia przednutka podwójna, będąc z e s t a w i e n i e m dwu dźwięków z a m i e n n y c h, nazwijmy ją z a m i e n n i k i e m. Z a m i e n n i k i e m więc w ogóle nazywam o z d o b n i k, wchłonięty przez melodię i złożony z sekund: dolnej i górnej lub górnej i dolnej, p o p r z e d z a j ą c y c h dźwięk nimi ozdobiony.

Z a m i e n n i k i e m g ó r n y m nazywam zamiennik, złożony z zamiennych: dolnej i górnej.

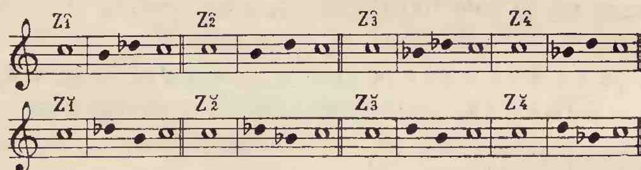
Z a m i e n n i k i e m d o l n y m nazywam zamiennik, złożony z zamiennych: górnej i dolnej. Zaznaczyć należy, że nie zawsze zwrot ten przy wchłanianiu go przez melodię składa się z dźwięków zamiennych, w ściśle harmonicznym znaczeniu tego terminu. W wypadkach, gdy jeden ze składników zamiennika traci to harmoniczne znaczenie zamiennej, będę wskazywać na te różnice, stosując jednak przyjęty dla całego zespołu tych melodycznych zjawisk u Chopina termin: z a m i e n n i k.

Z uwagi na w y m i a r sekundy (wielka, mała, zwiększona, zmniejszona), zamienniki dadzą się podzielić na następujące t y p y:

Z a m i e n n i k g ó r n y:
Typ I: mała sekunda—mała sekunda,
Typ II: mała sekunda—wielka sekunda,
Typ III: wielka sekunda—mała sekunda,
Typ IV: wielka sekunda—wielka sekunda
w stosunku do dźwięku o z d o b i o n e g o.

Z a m i e n n i k d o l n y:
Typ I: mała sekunda—mała sekunda,
Typ II: mała sekunda—wielka sekunda,
Typ III: wielka sekunda—mała sekunda,
Typ IV: wielka sekunda—wielka sekunda
również w stosunku do d ź w i ę k u o z d o b i o n e g o.

Dla graficznego oznaczenia zamiennika używam litery Z oraz znaczka, przedstawiającego g ó r n ą połowę okręgu koła dla zamiennika g ó r n e g o, d o l n ą — dla d o l n e g o. Stawiam go o b o k litery Z z p r a w e j jej strony w g ó r z e. Lektura tak oznaczonych zamienników nie przedstawia trudności i d w u z n a c z n o ś c i, skoro jednocześnie umieszczone pod tym półokręgiem cyfry 1, 2, 3, 4 ustalają t y p zamiennika. Są to więc oznaczenia n i e z a l e ż n e od użytych w danym utworze znaków chromatycznych przykluczowych. Oto zestawienie rodzajów i typów zamienników dla dźwięku c[2]:



Łatwo zauważyć, że $Z^{\smile}_{1}$ jest odwróceniem $Z^{\frown}_{1}$, $Z^{\smile}_{4} - Z^{\frown}_{4}$, $Z^{\smile}_{2} - Z^{\frown}_{2}$ a $Z^{\smile}_{3} - Z^{\frown}_{3}$.

Inne, r o z w o j o w e i z m i e n n e formy zamiennika omówimy poniżej.

Zanim przejdziemy do śledzenia zamiennika jako czynnika melodiotwórczego w utworach Chopina oraz poszukiwania, jaki rodzaj i jego typy odgrywają tu główną rolę, rozpatrzmy dla przykładu którykolwiek z tych utworów Chopina, w których zamiennik działa jako główny melodiotwórczy czynnik, decydujący prawie całkowicie o charakterze całości brzmienia i strukturze melodii.

Preludium Fis-dur (op. 28 nr 13), zawdzięcza cały urok swego przepięknego brzmienia resorpcji przez akompaniament zamiennika górnego typu drugiego, włączonego w falę stojącą [16]).

Zamiennik przybrał tu postać ozdobnika przerzutowego [17]).

Na 38 taktów utworu na 6/8 zamiennik pojawia się w ogóle 57 razy, a mianowicie w zdaniach A[1] (t. 1—20), B (t. 28) i A[2] (t. 29—36), czyli w 29 taktach. Jest w 28 taktach czynnikiem m e l o d i o t w ó r c z y m czterokierunkowych, częściowo stojących fal akompaniamentu; w taktach 7—8 wchodzi w skład sekwencji melodycznej. Występuje w pierwszym wypadku z a w s z e pomiędzy pierwszym

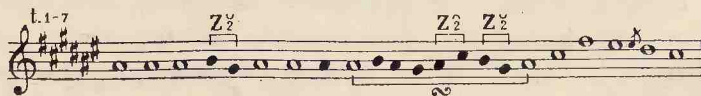
16) por. określenia podane w szkicu o „Motywie Chopinowskim".

17) por. określenia podane w pracy J. M i k e t t y „Mazurki Chopina", str. 18—19.

a czwartym składnikiem fali, raz jeden (w t. 28) zdobi składnik czwarty (będący powtórzeniem pierwszego); w 34 wypadkach składnik czwarty fali jest przerzutem pierwszego o oktawę w górę, zamiennik jest więc ozdobnikiem przerzutowym, — w 21 wypadkach jest kwintą składnika pierwszego. Zamienników typu pierwszego, górnych a więc $Z^{\frown}_{1}$, jest tu 5, $Z^{\frown}_{2}$ jest 51, $Z^{\frown}_{3}$ — 1. Widzimy absolutną przewagę zamiennika górnego typu drugiego ($Z^{\frown}_{2}$). Harmoniczne znaczenie jego składników jest wszędzie jednakowe: są to dolna i górna zamienna dźwięku ozdabianego. Sekwens melodyczny t. 7—8 (od ósmej ósemki t. 7 do siódmej ósemki t. 8), możemy pojmować jako tonalny sekwens motywu kwarty: gis-cis[1], fis-h, eis-ais; pierwszy dźwięk tego motywu ozdabiają zamienniki (fisis-ais, eis-gis, dis-fis). Przesuwające się tu akordy są: **cis+**, **h+**, **ais+**, a ozdabiany dźwięk jest ich kwintą; eis jest ozdobione zamiennikiem górnym typu 3, a więc $Z^{\frown}_{3}$ (dis-fis). Z sekwensu melodycznego wynikało by, że powinien tu powstawać akord ais+; jednakże w zwrocie melodycznym gis-fis-H-dis wyczuwać należy wyraźną S^6, po której następuje akord cis+; wobec tego eis odzyskuje znaczenie tercji dominanty, ais zaś — seksty (akord chopinowski!), a następujące po sobie ais-cis opisuje D^6_4; powtórzone dis jest ozdobione mordentem przerzutowym ais-H-ais i przez gis podąża do fis, by zakończyć tę przepiękną jednogłosową kadencję w Fis-dur.

Powyższa analiza roli zamiennika w strukturze akompaniamentu Preludium Fis-dur wykazuje decydującą rolę, jaką odgrywa tu zamiennik, jako główny, organizujący czynnik w melodyce tego utworu. Albowiem g ó r n a w a r s t w a melodii, utrzymana w homofonicznej strukturze 3-głosowej (z niewielką ornamentalną figuracją) zużytkowuje także zamiennik, w przeciwstawieniu do d o l n e j warstwy akompaniamentu, nie górny, ale dolny.

Oto analityczny obraz melodycznej struktury głosu górnego:



Widzimy tu, poza wystąpieniem $Z^{\smile}_{3}$, niezmiernie ciekawe zjawisko następowania po sobie dwu zamienników: $Z^{\frown}_{3}$ i $Z^{\smile}_{3}$; pierwszy

z nich jest zamiennikiem do pierwszego składnika drugiego zamiennika (ais^1-cis^2 do h^1), a cały zwrot mieści się w e w n ą t r z obiegnika górnego na ais^1!

O tych zjawiskach pomówimy szerzej poniżej.

Tymczasem rozważania powyższe, które można by uzupełnić wskazaniem np. na Preludium fis-moll i Etiudę es-moll jako na utwory, które zawdzięczają całą swoją strukturę melodyczną działaniu zamienników, wchłoniętych przez melodię — mają na celu uzasadnienie konieczności systematycznego zanalizowania zamiennika i jego roli wśród form melodycznych Chopina.

3

Zjawiska występowania zamiennika w strukturze melodycznej utworów Chopina dadzą się ugrupować, jak następuje:

1) zamienniki w strukturze głównych linii melodycznych utworów,

2) zamienniki w ozdobnikach (fioriturach),

3) zamienniki w akompaniamencie.

Śledzenie roli melodiotwórczej zamienników w każdej z tych grup nastręcza innego rodzaju trudności i wymaga pewnych pomocniczych zabiegów analitycznych, ułatwiających orientację. Stosuję tu przede wszystkim w y e l i m i n o w y w a n i e g ł ó w n y c h dźwięków melodii, które nazywam c e n t r a m i m e l o d y c z n y m i. Są to dźwięki, które w zdecydowany sposób w p ł y w a j ą na r o z w ó j melodii, podczas gdy inne, pozostałe, owijające się jakby wokół nich w pewien sposób, z m i e n i a j ą jedynie ogólną s t r u k t u r ę melodii. Dla badań nad melodyką Chopina, t y p o w o, jak powszechnie wiadomo, o r n a m e n t a l n ą, są te dźwięki niezmiernie w a ż n e, choć o r o z w o j u melodii nie decydujące. Studium tych podstawowych, centralnych ruchów melodii jest tu najważniejsze, o czym można się przekonać chociażby w szkicu moim o motywie chopinowskim. Zaciemnienie podstawowych konturów melodycznych u Chopina przez czynnik ornamentalny, tym szczególniejszy, że często układany w k i l k u w a r s t w a c h, było powodem, że melodyka Chopina dłużej opierała się wysiłkom jej badaczy i ukrywała swój charakterystyczny układ podstawowy. Przykład

najlepiej to wyjaśni. Rozpatrzmy analitycznie początek Etiudy cis-moll op. 10 nr 3:



Metoda eliminowania głównych centrów melodycznych od pobocznych, ornamentalnych, tak da się stosować przy tej analizie. Przedtakt i takt pierwszy Etiudy przedstawiają falę powrotną o dwu fazach w dół i w górę, od gis² do cis² i z powrotem, w której, jako czynnik organizujący z podstawowego przebiegu centrów melodycznych żywą melodię, występuje naprzód czynnik r y t m i c z n y, przez ich punktowanie i powtarzanie, a dopiero później czynnik ornamentalny przez ozdabianie składników fali zamiennikami rozwija ostateczny kształt melodii.



Jak widzimy w tym obrazie, po przygotowaniu przez czynnik rytmiczny do dalszego rozwoju wznoszącej się fazy podstawowej melodii, wystąpił czynnik ornamentalny, wprowadził zamienniki Z˘ i przekształcił martwy schemat w żywy bieg melodyczny. W dalszym rozwoju melodii Etiudy (t. 2) rolę czynnika melodiotwórczego przejmuje inny ozdobnik zresorbowany, mordent górny. Ale i podstawowa, centralna struktura, chociaż tej samej nowej fazy melodii, uległa zmianie: motyw kwinty gis²-cis² wymienia się teraz na przewrót cis³-gis², pozostając symetrycznie motywem opadającym. Na tym cis³, jako na „kotwicy", rozwija się motyw kotwiczy; jego obraz przedstawia się następująco:



k — oznacza kotwicę.

Dalszy rozwój melodii, wciąż opartej na tej samej fazie opadającej fali powrotnej, przedstawia t. 3 Etiudy:



Organizatorami tej nowej fazy melodii są niezmiernie, niezwykle ważne zabiegi i komplikacje, powstałe z współdziałania jednocześnie kilku czynników. Czynnik metryczny przesuwa główne centra melodyczne o jedną szesnastkę, a rytmiczny wydłuża je do ósemek; trzecie ćwiartki w każdej szesnastkowej grupie p o w t a r z a j ą ruch głównych centrów w sekstach (e^3-dis^3-cis^3-h^2); pierwsze szesnastki opisują motyw cis^2-his^1-gis^1-gis^1, „kontrapunktujący" główny. Przebieg zaś czwartych szesnastek snuje „kanon" w sekundzie w stosunku do centrów głównych (a^2-gis^2-fis^2-e^2 w stosunku do gis^2-fis^2-e^2-dis^2). Jaka je t rola harmoniczna tych dźwięków? Gdybyśmy p r z e s t a w i l i składniki drugi i czwarty w każdej szesnastkowej grupie jeden na miejsce drugiego, rozpoznalibyśmy w pierwszym z nich z łatwością dźwięki z a m i e n n e. W danej jednak nam przez Chopina strukturze musimy je interpretować jako „oderwane zamienne"; czy to jednak pomoże nam dla zorientowania się w ich istotnej melodycznej roli? Bynajmniej. Otóż z analizy wielu innych, także ornamentalnego pochodzenia, struktur melodycznych Chopina musimy przyjąć istnienie w ornamentyce, a więc i melodyce Chopina ozdobników, umieszczanych nie tylko p r z e d dźwiękiem ozdabianym, jak to się zwykło jedynie stwierdzać, ale i p o dźwięku ozdabianym! [18])

W danym wypadku zaszło zjawisko następujące: pojedyncze przednutki do głównych centrów melodycznych (a^2 do gis^2, gis^2 do fis^2, fis^2 do e^2 i e^2 do dis^2) zostały wchłonięte przez melodię, ale uległy jednocześnie p r z e s t a w i e n i u z odpowiadającymi im centrami melodycznymi i występują p o nich, nie p r z e d n i m i! Działanie tego

---

[18]) por. J. M i k e t t a, „Mazurki Chopina". Analizy i objaśnienia dzieł wszystkich Fryderyka Chopina. Tom I. Kraków 1949. Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Analiza Mazurka B-dur op. 17 nr 1, str. 98—99.

układu jest tu tak silne, że nawet na drugiej i czwartej ćwiartce taktu nie należy konsekwentnie interpretować ruchu fis^2-gis^2 jako figuracji akordowej lub traktować ruchu dis^2-e^2 jako harmonicznego w y c h y l e n i a z kwinty na sekstę akordu, ale uważać te ruchy jako o r n a m e n t a l n e[19]). Harmonicznie jest tu t y l k o: T^{-}-D^{7}-T^{-}-D-T^{-}.

Powyższa analiza orientuje już co do metod postępowania, przyjętych w tym szkicu; zanim przejdziemy do dalszych obserwacji i wywodów, wydaje się właściwe odpowiedzieć na pytanie, chociażby najogólniej, jak dalece Chopin jest oryginalny w tworzeniu i rozwijaniu tego rodzaju struktur melodycznych. Oczywiście może tu być mowa tylko o kilku luźnych spostrzeżeniach i uwagach bez jakiejkolwiek możliwości wyczerpania odpowiedzi na pytanie, co wykraczało by całkowicie poza granice szkicowego przedstawienia tu pewnych zjawisk w kształtowaniu się melodyki Chopina.

Niewątpliwie występowanie zamiennika i innych resorbowanych przez melodię ozdobników sięga odległych okresów kształtowania się melodyki form polifonicznych, nie tylko melodyki ukształtowań okresowych (np. klasyków wiedeńskich). Znajdziemy je w rozproszeniu już w pierwszych okresach polifonii, także u Bacha, jego poprzedników i bezpośrednich następców. Tylko dla luźnego przykładu wystarczy zacytować takie struktury, jak Adagio z Sonaty nr 1 g-moll na skrzypce solo J. S. Bacha, t. 4—5:

gdzie widzimy wchłonięte przez melodię kolejno $Z^{\frown}_{2}$ i $Z^{\smile}_{3}$, lub temat Preludium XIX z „Das Wohltemperierte Klavier“, t. I J. S. Bacha:

19) Niezwykle ważne konsekwencje daje ta teoria przy rozważaniu np. niezmiernie kunsztownej struktury melodycznej okresu C Poloneza fis-moll (t. 83—102). Por. J. M i k e t t a, „Polonezy Chopina“. Tom II, cit. jak wyżej

Zamiennik $\breve{Z}_3$, wcielony w strukturę melodyczną tematu, towarzyszy mu we wszystkich jego imitacyjnych przekształceniach, a pod wpływem czynnika harmonicznego sam przekształca się, np. w t. 12, w $\breve{Z}_1$.

Mówiąc o formach tematycznego snucia u Bacha, podaje Kurth [20]) następujący przykład z Corrente Sonaty nr 4 d-moll na skrzypce solo J. S. Bacha, w którym temat ulega stopniowemu rozłożeniu („allmähliche Zerlegung"):



Widzimy, że czynnikiem rozwoju tej melodii są m. in. zamienniki $\breve{Z}_3$ i $\overset{\frown}{Z}_1$. Bardzo ciekawe i ważne są dla teorii zamiennika uwagi tegoż Kurtha, związane z 3-głosową Inwencją (Symfonią) f-moll: omawiając charakterystyczny główny motyw tego genialnego utworu J. S. Bacha



mówi Kurth, że zawiera on w swym najwyższym dźwięku (as) „napięcie", wynikające z jego czysto melodycznej energii i dążące do dolnej sekundy, ale że wytwarza ono w wielogłosowości zetknięcia

---

20) E. Kurth, „Grundlagen des Linearen Kontrapunkts—Bachs melodische Polyphonie" 3 Auf. Berlin 1922, str. 266: „Eine solche allmähliche Zerlegung des Themas der Corrente... zeigt z. B. folgende gleichförmig fortlaufende, an die Triolenrythmen anknüpfende Bewegung aus der Fortspinnung".

dysonansowe, z których dopiero opada (na których się wyładowuje — „zurückschlägt“) [21]).



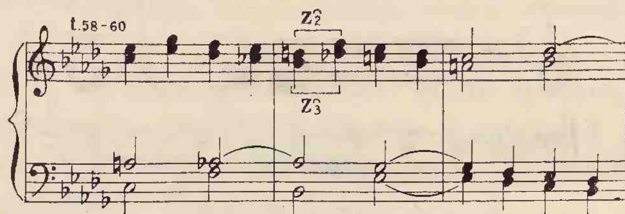
Zacytować jeszcze można typowe użycie zamiennika, np. w Fudze b-moll z „Das Wohltemperierte Klavier“ t. I:



U Bacha pojawiają się także typowe ukośne brzmienia, wynikające ze stosowania zamienników w dwu głosach, wprowadzających w związku z ich typem alteracje, a śladem tego i wytwarzające ukośne brzmienia, które można by nazwać pozornymi. Nazwę taką zastosować tu należy dlatego, że z pojęciem ukośnego brzmienia wiąże się wystąpienie alteracji dźwięku w innym głosie realnym, a więc alterowany dźwięk jest w tym wypadku melodycznym centralnym dźwiękiem, składnikiem podstawowej linii melodycznej, podczas gdy w danym wypadku jest elementem zdobniczym; dlatego to ukośne brzmienie traci na swej ostrości i sile. Tego rodzaju zjawiska występują w melodyce Chopina stale i tworzą

[21]) l. c. str. 385: „Die Symphonie ...zeigt z. B. bei dem charakteristischen Motiv den Gipfelton, der schon aus rein melodischen Energie eine wieder in die tiefere Sekunde zurückdrängende Spannung enthält, so in die Mehrstimmigkeit eingefügt, dass er noch überdies gegen eine Dissonanzreibung trifft, von der er zurückschlägt“.

jedną z jej cech charakterystycznych. U Bacha można zacytować np. w tejże Fudze b-moll zwrot następujący:



Interesuje tu fakt, że użycie tego dwugłosowego zamiennika jest zabiegiem, zmierzającym do zawoalowania równoległych kwint, jakie powstawałyby pomiędzy tenorem i sopranem.

I w muzyce wokalnej drugiej połowy XVIII w. spotkamy liczne przykłady stosowania zamiennika, z jednoczesnym występowaniem pozornego brzmienia ukośnego w akompaniamencie. Przykładem niechaj służy wyjątek z arji kompozytora francuskiego P. A. Doménique Della Maria (1769—1800):

Ariane. Słowa Ph. de la Madelaine.

Chant

Che-veux é-pars et de--- mi-nu---e,

Piano

Prześliczny zamiennik stwarza wariacyjną odmianę w temacie Fugi h-moll (W. Cl. I), w kodzie:

t.74-76

temat

Tematowe c^2 prowadzi na h^1. Zamienna ta rozwinęła się tu w $Z\breve{1}$ (c^2-ais^1) do h^1. Sopran przejął temat od altu i ozdobił zamiennikiem to ostatnie, niepełne wystąpienie tematu. Harmonicznie to h^1 staje się składnikiem akordu $(VII^7)D$; zwraca uwagę przerzut fis na Fis w basie (zamienna do Eis!). Wobec przetrzymania cis^1 w tenorze akord ten rozwija się w $(D^{9}_{-5-})D$ i wprowadza na D^7 — T^+.

W twórczości Haydna zamiennik występuje dość rzadko. Dadzą się znaleźć przykłady, wykazujące tenże sposób jego wprowadzania i użycia. Podaję tu dwa przykłady, wyjęte z sonat fortepianowych:

Sonata B-dur (wyd. Petersa nr 18) — Moderato.



Spostrzegamy tu w sopranie, w głównej linii melodycznej zamienniki wchłonięte przez melodię.

Sonata G-dur (wyd. Petersa nr 16) — Adagio.



Zamienniki występują tutaj wcielone w figurację głosu środkowego. U Mozarta zamiennik pojawia się częściej niż u Haydna i tworzy ustalający się w dłuższe szeregi rozwojowe czynnik strukturalny melodii. Zauważmy np. w Wariacjach z r. 1784 „Unser

dummer Pöbel meint“ cały 4-takt, zbudowany z zamienników, konstruujących przenośne fale akordowe:



W różnych zastosowaniach spostrzegamy zamiennik w Wariacjach Mozarta na temat Menueta „de Mr. Fischer“ np. w Var. III t. 17, Var. XVIII t. 20, Var. XI t. 37—38.



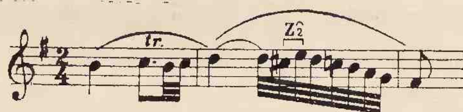
Podobne, niekiedy szersze stosowanie zamiennika spotykamy u Beethovena. Staje się on często elementem struktury tematu głównego utworu, jak np. w Allegro Sonaty op. 10 nr 2:



Niekiedy nasila napięcie harmoniczne, jak w Adagio sostenuto Sonaty op. 106:



Także staje się czynnikiem, organizującym ornamentykę w formach, do których zbliża się już ornamentyka Chopina. W Rondzie G-dur op. 51 nr 2, zamiennik $Z_{\widehat{2}}$ (wzgl. $Z_{\widehat{1}}$), włączony w ornamentalne wypełnienie seksty d^2-fis^1, towarzyszy wszystkim wystąpieniom tematu, sekwensom głównego jego motywu i przekształceniom:



Por. takty 5—6, 25—30 itd.

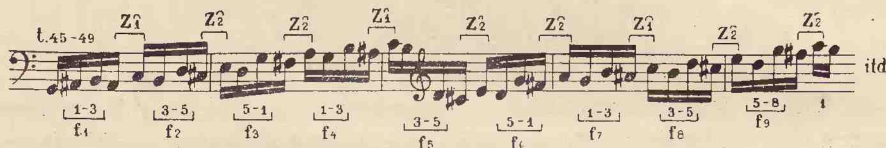
Najpospoliciej rozwinął się zamiennik w powyżej zauważonych u klasyków wiedeńskich formach zastosowania u C. M. Webera. Kompozycje jego są przepełnione strukturami melodycznymi, zarówno tworzącymi główną tematykę utworów jak i poboczne, akompaniamentowe i zdobnicze warstwy, z włączonymi w nie typowymi zamiennikami. Jako wzór może tu służyć popularne Perpetuum mobile z Ronda Sonaty fortepianowej C-dur op. 24, gdzie zamienniki „płyną", jako nieodzowny składnik przenośnych fal oktawowych i akordowych:



Temat tworzy tu toczek c^3-g^2, przenośna fala akordowa o 3 fazach w dół g^2-e^2, e^2-c^2, c^2-g^1, których pierwsze dźwięki zdobione są zamiennikami, oraz toczek chromatyczny w górę.

Drugą, typową dla Webera postać dają szeroko rozwinięte fale akordowo-oktawowe (a więc wielofazowe), zdobione zamiennikami:

Perpetuum mobile, t. 45—49:



Ten najpobieżniejszy przegląd form absorpcji przednutki podwójnej przez linie melodyczne główne, struktury ornamentalne lub akompaniament, zaobserwowany u kompozytorów *przed* Chopinem, wystarcza dla stwierdzenia, że rozwój tych form melodycznych ograniczał się u nich do najprostszych sposobów wchłaniania elementarnego zjawiska przednutki podwójnej. Dalsze formy *rozwojowe* zamiennika są niewątpliwie twórczym czynem, wynalazkiem Chopina i do nich w dalszym ciągu rozważań przejdziemy.

4

Pierwszą z form rozwojowych zamiennika jest w strukturach melodycznych Chopina *zestawianie* zamienników jednego z drugim, zdobienie jednego zamiennika drugim. Jeśli zamiennik, wchłonięty przez melodię, przedstawia element już całkowicie resorbowany przez melodię, ale *genetycznie zdobniczy*, to zamiennik do zamiennika jest zdobnictwem *sui generis*, zdobnictwem *drugiego* rzędu, piętra, poziomu.

Najpospolitszą formą takiego dwupoziomowego zdobnictwa u Chopina jest struktura, w której *wewnątrz pierwszego* zamiennika znajduje się *drugi* zamiennik. W tym wypadku *drugi* zamiennik jest zamiennikiem do *drugiego składnika pierwszego* zamiennika. Ten właśnie drugi składnik prowadzi dopiero na dźwięk *zdobiony*.

Rozważmy teoretycznie strukturę $Z\overset{\frown}{_3}$ do Z_2 lub $Z\overset{\frown}{_2}$ do $Z\overset{\frown}{_1}$ dla pewnego dźwięku. Dla dźwięku np. f^1 będzie to:



Podaliśmy tu dwa d o w o l n i e wybrane przykłady; może ich być znacznie więcej. Np. $Z\overset{\frown}{_1}$ do $Z\overset{\frown}{_1}$ daje układ: c^1-f^1-asas^1-ges^1-f^1 itd.

Zauważmy, że tego rodzaju układy, jako zdobnicze, są zasadniczo n i e z a l e ż n e od w y z n a c z n i k a funkcji, jakim dźwięk f^1 może być harmonizowany. Oczywiście, że w y b ó r wyznacznika zależy od układu harmonicznego całej jednostki okresowej, w której dany dźwięk, jako składnik melodii, zajmuje określone miejsce i spełnia wyznaczoną melodycznie rolę.

Przykłady stosowania takiego z ł o ż o n e g o zamiennika, znajdujemy w strukturach melodycznych środkowej części Scherza b-mol op. 31.

Po raz pierwszy pojawia się ten zamiennik w t. 310 utworu w alcie:



Właściwym składnikiem akordu cis— jest tu w tym głosie tylko drugie gis^1, ostatni dźwięk trioli; fisis^1-a^1 jest to $Z\overset{\frown}{_1}$ do gis^1, zaś gis^1-h^1 jest Z_2 do a^1 [22]).

---

22) Znakować zamienniki złożone należy: $Z_{\overset{\frown}{x-y}}$, $Z_{\overset{\smile}{x-y}}$, $Z_{\overset{\frown\smile}{x-y}}$ i $Z_{\overset{\smile\frown}{x-y}}$. Na przykład $Z_{\overset{\frown\smile}{2-1}}$ do c^1 znaczy układ: des^1-ais^1-cis^1-h-c^4. Że takie ornamentalne układy, pomimo ich pozornej sztuczności, występują r e a l n i e u Chopina, niechaj dowodzi następujący przykład z Bolera op. 19, t. 86—87:



Zauważymy także, że w całej tej fioriturze składnikami akordu e^{7-9} są tylko gis^1, h^1, d^2 i f^2, reszta to element zdobniczy.

22*

W t. 312 i 314 tenże $Z_{\widehat{2-1}}$ zdobi dźwięk gis^1; w t. 316 przenosi się na cis^2:



W t. 318 i nast. zamiennik złożony powtarza się, choć cis^2 uzyskuje inne harmoniczne znaczenie, już jako kwinta akordu fis^-.

Nową formę zamiennika złożonego spotykamy dopiero w t. 332:



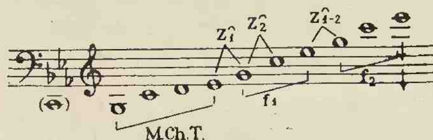
Mamy tu $Z_{\widehat{4-2}}$ do h^1; jest ono prymą akordu h^+.

Elementem więc strukturalnym melodyki całego 24-taktowego okresu Scherza (t. 310—333) jest zamiennik złożony, a w swym charakterystycznym wyrazie wybija się ponad właściwą melodię, złożoną z opadających toczków sopranu: gis^2-fis^2-e^2 i e^2-dis^2-cis^2 w cis-moll lub cis^3-h^2-a^2 i a^2-gis^2-fis^2 w f-moll. Dalszy okres Scherza (t. 492—515) przynosi stale $Z_{\widehat{2-1}}$ do prymy lub kwinty użytych wyznaczników funkcyjnych oraz $Z_{\widehat{4-2}}$ do tercji (t. 506, akord c^-), wreszcie ostatni 40-taktowy okres Tria (t. 544—583) zawiera od t. 552 tylko $Z_{\widehat{2-1}}$ do prymy i kwinty akordu f^+, wypełniającego pedałową dominantową nutę przed repryzą. Tylko w t. 548 pojawia się do kwinty akordu es^- postać $Z_{\widehat{3-2}}$. Melodyczne działanie tego zamiennika złożonego jest tu, jako niewątpliwie głównego czynnika organizującego zjawisko melodyczne, decydujące, a wzmocnienie go od t. 552 podwojeniem oktawowym, poparte efektownym dynamicznym opadem od ff do pp, z którym współdziała swą gromadzoną jakby w przyczajeniu się energią „powrotu" pedałowa nuta dominantowa, wytwarzają w całości to osobliwe piękno, jakim tchnie ta jedna z naj-

wspanialszych chopinowskich repryz i jej przygotowanie[23]). Zanim przejdziemy do dalszych form resorpcji zamiennika w melodii, zauważyć należy, że już z powyżej omawianych Chopin tworzy niekiedy przedziwne „cacka" swej ornamentalnej melodii, jakim jest np. prześliczny wzlot ostatniej melodycznej struktury Nokturnu c-moll op. 48, nr 1 (t. 75—77):

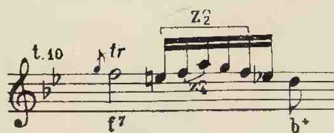


Jest tu forma mieszana, a składają się na nią zwykła przednutka, zwykłe zamienniki, ale i zamiennik złożony. Obraz analityczny jest taki:

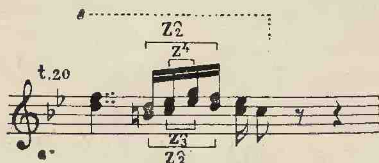


---

[23]) Pierwszy zamiennik złożony spotykamy u Chopina w Introdukcji do op. 2 Wariacji „La ci darem la mano" z r. 1827 w t. 10 w zdobniczej sekstoli:



Widzimy tu rozpięty pomiędzy głównymi składnikami melodii zamiennik, złożony z $Z\hat{2}$ w $Z\hat{4}$ oraz toczek przejściowy f^2-es^2-d^2; t. 20 tejże Introdukcji daje nam formę odwrotną $Z\hat{4}$ w $Z\hat{2}$, przy tym dwugłosowo (w dolnym głosie występuje $Z\hat{3}$ w $Z\hat{2}$). Należy zwrócić uwagę i na to, że pierwsza tercja d^2-f^2 jest zamienną do akordowej tercji c^2-es^2 (wobec harmonizowania przez c^{-}), a więc mamy tu zjawisko włączenia zamiennika złożonego pomiędzy zamienną i składniki akordu.



Z chopinowskiego motywu w c-moll (1 . . . 5—8—9—10) rozwija się 2-fazowa fala przenośna oktawowa; ostatnie es^3 zostaje 2-oktawowym przerzutem zniżone do es^1 i wcielone do końcowego akordu. W pierwszej fazie fali kwintę g^1 zdobi $Z_{\widehat{1}}$, prymę c^2 — $Z_{\widehat{2}}$. Początek drugiej fazy przynosi $Z_{\widehat{2-1}}$, ale składnik $Z_{\widehat{2}}$ (b^2) przyjmuje kształt zwykłej przednutki. Nie zmienia to jego właściwej roli, jako składnika wewnętrznego zamiennika, a w przebiegu spokojnego szesnastkowego układu rytmicznego wprowadza jedynie urozmaicenie (zamiast możliwej tu także do zastosowania kwintoli).

Nie zawsze jednak włącza się jeden zamiennik w drugi w ten sposób, że ozdabia drugi jego składnik. Niekiedy staje się rzeczywiście zamiennikiem p r z e d zamiennikiem i zdobi p i e r w s z y jego składnik. Rozważmy np. t. 9 Nokturnu H-dur op. 9 nr 3.

W pisowni zwykle stosowanej notowany jest następująco:



Podkład harmoniczny tworzą tu akordy h^+ i $h_{\bar{5}>}$; składnikami tych akordów są niewątpliwie dźwięki dis^2 i d^2. Ale które? Pierwsze czy ostatnie w każdej zdobniczej kwintoli? Ponieważ kwalifikujemy niewątpliwie od razu te kwintole jako zdobnicze, a wiemy, że w przeważającej liczbie przypadków zdobnictwo (ścisłe lub wchłonięte) p o p r z e d z a ozdabiane centra melodyczne, przeto postąpimy słusznie, jeśli za centra melodyczne główne uznamy tu nie p i e r w s z e, ale o s t a t n i e dis^2 (wzgl. d^2) w każdej kwintoli. I w podanej wyżej pisowni tego taktu zauważymy bez trudu, że w pierwszej kwintoli mamy na początku jej $Z_{\widehat{1}}$ (dis^2-f^2) do e^2, ale to e^2 nie jest dźwiękiem akordowym, musi być więc nadal elementem zdobniczym. Jako taki, jest ono składnikiem nowego zamiennika, w tym wypadku $Z_{\breve{1}}$ (e^2-$cisis^2$) do dis^2. Nareszcie składnik akordowy! Jeśli zastosujemy tę samą interpretację zjawiska do drugiej kwintoli, to spostrzeżemy, że tylko błędna pisownia zaciemnia

właściwy obraz struktury ozdobników. Jeśli skorygujemy pisownię, to otrzymamy taki analityczny obraz całości:



W znakowaniu wyrażać będziemy ten typ zestawiania zamienników w następujący sposób: $Z^{\frown\smile}_{x,y}$ lub $Z^{\frown\smile}_{x,y}$. W danym wypadku zapiszemy więc wystąpienie tych zamienników jako: $Z^{\smile\frown}_{1,1}$, w obu kwintolach jednakowo. Bliskie omówionym powyżej postaciom zamienników złożonych są wypadki, gdy zamiennik dowolnego typu poprzedza nie zamiennik lub wkracza nie w zamiennik, ale w inny ozdobnik resorbowany, np. mordent. Takie właśnie zjawisko daje nam pod rozwagę wstępny 8-takt Walca F-dur op. 33 nr 3. Mamy tu s t o j ą c e, 3-fazowe f a l e zamienników, typu $Z^{\smile}_{1}$, poprzedzające mordenty. Mordenty te zdobią k a ż d y składnik chromatyzowanego toczka od c^2 do gis^2, dźwięku prowadzącego na a^2, jako pierwszego dźwięku głównego motywu okresu A tego Walca.



Analityczny obraz całego przebiegu melodii będzie więc taki:



Świetność nadaje tej gradacji nie tylko sama jej struktura melodyczna, ale i p r z y s p i e s z a n i e faz pochodu całości wzdłuż chromatyzowanego toczka. Można je wyrazić stosunkiem ciągłym: 4 : 4 : 2 : 2 : 2 : 1 : 1/3. Metryczna forma jest taka: mamy tu oczywiście 16 razy 3/8, n i e 8 razy 3/4!

Inny znowu rodzaj użycia zamiennika przynosi nam t. 151 i nast. tegoż Walca. By występujące tam zjawiska analitycznie wyrazić, musimy podać jeszcze jedno określenie nowego typu rozwojowej formy zamiennika.

Zamiennikiem złączonym nazwiemy zamiennik powstały z dwu zamienników w ten sposób, że *drugi* składnik *pierwszego* zamiennika dowolnego typu jest jednocześnie *pierwszym* składnikiem zamiennika *tegoż* rodzaju, ale *odwróconego*. Będzie to np. dla dźwięku c^1 układ des^1-h-des^1; des^1-h to $Z^{\smile}_{1}$, zaś h-des^1 to $Z^{\frown}_{1}$. Powróćmy teraz do wskazanych taktów Walca, których tekst nutowy jest następujący:



i rozpatrzmy przebieg zachodzących tu zjawisk ornamentalnych. Po akordowych składnikach f^1 i a^1 mamy zamiennik złączony $Z^{\frown\smile}_{1}$ (as^1-fis^1-as^1) do g^1; to g^1 jest dźwiękiem przejściowym pomiędzy akordowymi a^1 i f^1. Następujące g^1 to wychylenie mordentu górnego z f^1; ozdobione zostało $Z^{\smile}_{1}$, wreszcie fis^1 to przejściowy dźwięk chromatyczny do g^1. Jednocześnie w basie przesuwa się $Z^{\frown}_{2}$ do c (H-d). Harmonicznie tylko f^{+} i f^{9}! Oto analityczne przedstawienie wyżej wypowiedzianej interpretacji:



W podanym powyżej określeniu zamiennika zmiennego, mówiliśmy, że drugi ze składających się na ten rodzaj zamiennikowych zwrotów zdobniczych zamiennik jest odwrotnego *rodzaju*; zauważyliśmy niewątpliwie, że w omówionych przykładach jest on i tego samego typu. Przy tych założeniach zwrot *powraca* do punktu wyjścia. Ale możliwe są do pomyślenia i takie przypadki, że drugi zamiennik jest *innego typu*. Wtedy zwrot zamiennikowy nie powróci do punktu wyjścia, lecz utworzy się niezmiernie ciekawy układ. Okazuje się, że i taki zwrot stał się czynnikiem organizującym melodykę Chopina. Weźmy pod uwagę układ $Z^{\smile\frown}_{4,3}$ (nie $Z^{\smile\frown}_{4}$!) dla dźwięku np. e^1. Powstanie zwrot fis^1-d^1-f^1-e^1. Struktura jego wskazuje, że górna zamienna pojawia się tu w obu postaciach, dolna tylko w jednej. Wytwarza się dzięki temu nasilenie ciążenia do dźwięku ozdabianego z góry, przy luźniejszym działaniu jednej tylko zamiennej dolnej. Można więc z góry przewidywać, że tego rodzaju

zwroty pojawić się muszą w tych wypadkach, w których ta pierwsza górna zamienna przedstawia w danym kompleksie melodyczno-harmonicznym wyjątkowo silne napięcie i przejście z niej na dźwięk zdobiony jest sprzeczne z innymi siłami, kierującymi jej ruchem, a więc wymagające złagodzenia. Jeśli podany przykład zlokalizujemy w C-dur, zrozumiemy łatwo, że to fis¹ (lidyjska kwarta!), wyraz ciążenia ku g¹, z wielkim trudem może być poprowadzone nawet jako element wtóry, zdobniczy na e¹, domaga się więc przejścia przez f¹ (ale nie bezpośrednio, lecz raczej za cenę skoku na d¹ i odwrócenie ruchu ku n a j b l i ż s z e j zamiennej do e¹, a więc f¹). Rozpatrzmy to na przykładzie realnej struktury chopinowskiej. W Mazurku C-dur op. 56 nr 2 spotykamy tę właśnie strukturę: większość chopinologów traktuje ją jako zwrot l i d y j s k i, a więc uważa fis¹ jako jeden z 7 składowych, r ó w n o u p r a w n i o n y c h dźwięków gamy lidyjskiej c-d-e-fis-g-a-h-c. To równouprawnienie rozumiane jest tak, że w tym wypadku k a ż d y z tych dźwięków m o ż e być składnikiem wyznacznika funkcji; śladem tego i harmonizacja tego 4-taktu pojmowana jest zwyczajowo jako T—(D⁷)D—D⁷—T. Przypomnijmy tu tekst nutowy:



Podana powyżej interpretacja harmoniczna jest w zasadzie słuszna, ale mamy tu właściwie dwie oddalone od siebie warstwy m e l o d y c z n e: dolną reprezentuje t y l k o kwinta C—G, górna jest d w u g ł o s e m o ciekawej strukturze, wynikającej z materiału melodycznego motywu chopinowskiego. Oto jej obraz analityczny:



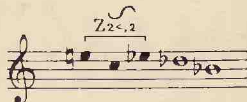
W dolnym głosie jest to toniczny motyw chopinowski w C-dur z wycinkiem tercji pomiędzy 4 i 6 składnikiem (g-a-h-c¹-e¹, bez

d^1!), w górnym subdominantowy z wycinkiem dwu tercji (1—3 i 3—5), czyli c^1-e^1-g^1-a^1 (to a^1 motywu zdobi i podkreśla mordent). Ze skrzyżowania tych wycinków powstaje typowy zasięg nony g-a^1, a wskazane zamienniki i przerzut wytwarzają ostateczny kształt motywu. Ze spotkań różnych składników snutych motywów jednocześnie wynikają dwugłosy, które n i e k o n i e c z n i e m u s z ą być interpretowane harmonicznie (tak jak to się dzieje we w z o r z e l u d o w y m, którego ten Mazurek, jak i każdy inny mazurek Chopina, jest o d b i c i e m).

Podkreślić także należy, że elementy zdobnicze, podane w obrazie analitycznym, występują tylko w głosie górnym, dolny zaś reprezentuje jedynie uzupełnienie tego ludowego duetu na tle basetlowej kwinty. Jeszcze ciekawszą formę zamiennika zmiennego znajdziemy w Mazurku As-dur op. 17 nr 3 (t. 18, 20, 21, 22):



Pierwszy składnik zamiennika dolnego (e^2) tworzy z dźwiękiem zdobionym (des^2) sekundę zwiększoną i wymienia się na $Z_{\widehat{2}}$. Znakować go więc należy $Z_{\breve{3}<\widehat{,2}}$ [24]).



W zamiennikach zmiennych interpretujemy powstającą tutaj triolę zdobniczą w ten sposób, że uznajemy drugi dźwięk pierwszego zamiennika za pierwszy drugiego. Takie łączenie nazwać można obrazowo ł a ń c u c h o w y m [25]). Jeżeli ten sposób łączenia

24) W pracy „Mazurki Chopina", t. I. Analiz, str. 111, nazwałem tenże zwrot zamiennikiem podwójnym. Użyte tutaj określenie precyzuje jeszcze dokładniej daną formę zamiennika. Zamiast wyliczonych tam sekund wielkiej i małej, jako cechy zamiennika podwójnego w ogóle, mamy tu sekundy zwiększoną i wielką. Określenie „zmienny" mówi o następstwie po sobie dwu rodzajów zamiennika, nie typów.

25) Uzasadnić można wybór tego przymiotnika tym, że w łańcuchu występuje z a c h o d z e n i e jednego z jego ogniw na drugie, a więc powstają odcinki prostej, w s p ó l n e dla następujących po sobie bezpośrednio ogniw.

większej ilości zamienników powtarza się, powstają układy, które nazwać możemy szeregami lub łańcuchami. W melodyce Chopina odgrywają one zarówno w strukturze głównej linii melodycznej jak i fioritur, nierzadko i akompaniamentu znaczną rolę, należy więc przyjrzeć się nieco bliżej prawom ich rozwoju i warunkom powstawania.

„Chromatyczne“ szeregi „małych sekund“ — to właśnie jedna z postaci takich łańcuchowych szeregów zamiennikowych. Jeżeli ponumerujemy kolejno 12 dźwięków temperowanej skali muzycznej (tymczasem nie zwracając uwagi na ich pisownię!), to możemy wyodrębnić tu tylko dwa różne szeregi:

1) 1—3, 2—4, 3—5, 4—6 itd.
2) 2—1, 3—2, 4—3, 5—4 itd.

Zauważymy od razu, że różnica pomiędzy nimi polega tylko na pierwszym dźwięku.

Następstwo 1—3—2 możemy traktować jako $Z_{\widehat{1}}$ do 2, następstwo 2—4—3 jako $Z_{\widehat{1}}$ do 3! itd. Mamy więc tu realnie łańcuch zamienników $Z_{\widehat{1}}$, w którym każdy kolejno zdobiony tym zamiennikiem dźwięk skali temperowanej jest jednocześnie pierwszym dźwiękiem zamiennika do dźwięku bezpośrednio po nim następującego. Z teorii zamiennika wynika, że jest on zawsze tercją, nigdy sekundą, gdy więc zastosujemy przyjętą pisownię chromatyzowanej skali, spotkamy się z następującymi trudnościami. Zrealizujmy w pisowni pierwszy szereg z powyżej ustalonych od c. Napisać musimy c-eses-des, dalej des-feses-eses, eses —?!, szereg się przerywa brak w pisowni geses!

Możemy jednak postąpić inaczej. Zgrupujmy po dwa zamienniki w jedną całość i rozpocznijmy pisać drugi z podanych szeregów. Otrzymamy (skoro piszemy teraz od c, jako drugiego dźwięku skali temperowanej, to pierwszym będzie H!):

$Z_{\widehat{1}}$ $Z_{\widehat{1}}$ $Z_{\widehat{1}}$ $Z_{\widehat{1}}$
c H des c d cis es d e dis f e fis eis g fis(!)
f_1 f_2 f_3 f_4

$Z_{\widehat{1}}$ $Z_{\widehat{1}}$
(enh. zmiana gis na as) as g bb as b a ces¹ b || c¹ itd.
f_5 f_6

Spostrzegamy, że fazy szeregu przebiegają według składników gamy całotonowej, że bez enharmonicznej zmiany w pisowni szereg nie doprowadziłby w ogóle nigdy do górnej oktawy dźwięku początkowego (z c^x prowadzi do his^x, nie do c^{x+1}), wreszcie, że praktycznie istnieją tylko dwa takie szeregi, różne, gdyż pierwsza faza trzeciego będzie już drugą fazą pierwszego. Rozpatrzmy teraz konkretny przykład zastosowania tego szeregu u Chopina. Tworzą go np. t. 17—18 Etiudy c-moll op. 10 nr 12. Chopin przerywa szereg na fazie 4-tej i w niezmiernie ciekawy sposób powraca do równowagi następstwa D^6_4 — D, zakłóconej przez wystąpienie tego szeregu. Zmienia bowiem Z1 na Z3 w chwili wprowadzenia enharmonicznej zmiany w pisowni.

Układ szeregu jest taki:

Z1	Z1	Z1	Z1	Z1
(G-G) c H des c	d cis es d	e dis f e	fis eis g fis [26]) (!)	as g b as
f_1	f_2	f_3	f_4	f_5

(od g do G gama harmoniczna w dół) G—F—D motyw harmoniczny do C [27]).

Zgodnie z prawem rozwoju tego szeregu f_5 powinna być gis fisis a gis; oddaliło by to przebieg melodyczny od przebiegu harmonicznego D^6_4 —D. Chopin przekształca więc tę fazę przez wprowadzenie Z3, a pisownia zmienia gis na as. Możemy więc całą strukturę na początku t. 18 traktować jako ornamentalne opisanie g (fis-as to Z1 do g), a więc uznać g za składnik głównej melodii.

Po wyeliminowaniu całego zdobnictwa otrzymamy taki układ melodii podstawowej:

Z1

(C)—G—c—d—e—(fis—gis)—g!

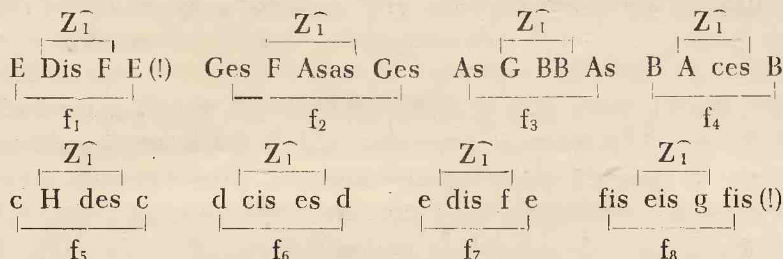
Jest to motyw chopinowski rozszerzony do duodecymy! I na jego przebiegu dwupoziomowa ornamentyka [28]).

26) tak należy poprawić pisownię tej fazy; u Klindwortha i w innych wydaniach nieprawidłowo ges-f.

27) dla jasności obrazu dodaje, że drugie as t. 18 należy jeszcze traktować, jako element zdobniczy, od g bowiem schodzi dopiero gama harmoniczna do G, z którym wiąże się łańcuchowo harmoniczny motyw D^7, prowadzący do C. Oktawy es w górnym głosie, to zamienna seksta do kwinty dominanty.

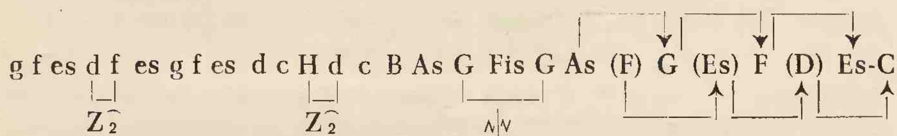
28) Bronarski („Harmonika Chopina", 75 i 410) zwraca tylko uwagę na formę użytej tu skali harmonicznej i stwierdza, że dźwięk b jest uboczny, a h—akordowy.

Jeszcze wspanialej rozwinął się tenże szereg w t. 73—76 tejże Etiudy. Szereg wychodzi z E, a chcąc zdobyć większą „perspektywę" dla wytworzenia większej ilości faz, już w drugiej fazie wprowadza enharmoniczną zmianę:



as g b as — g.

Opad gamy, tym razem melodycznej (w t. 76 D^7 już „przebrzmiewa" i zetknięcie b z h nie jest tak bezpośrednie), przerywają zamienniki, zdobi je mordent dolny i uzupełniają zamienne. Powstaje linia opadu zmienna i fantastyczna:



Ostatnie Es to „cień" chopinowskiego akordu. Słyszymy je wszakże na tle „ideowo" brzmiącego akordu D^7.

Zastanawia początkowe E szeregu. Jest ono w jawnej sprzeczności harmonicznej z długo, przez dwa takty (73 i 74) brzmiącym es^1 altu. Dlaczego Chopin rozpoczął snuć ten szereg od E, zamiast wyprowadzić go z Es? Skąd ten niespotykany nigdy fakt jednoczesnego wprowadzenia D^6_4 i $D^{6>}_4$? Otóż, jak to wykazaliśmy powyżej, istnieją d w a tylko r ó ż n e szeregi o tej samej strukturze. Szereg z Es (bez względu na pisownię!) minąłby zamiennik fis-as (gis?), umożliwiający dogodne przejście w opad harmonicznej gamy c-moll! Prócz stwierdzenia tego f a k t u, można także przypuszczać, że Chopin „zapowiada" już w tym szeregu pojawienie się kadencji w dur. Wprawdzie wprowadzona plagalnie tonika dur w t. 79 przekształca się zaraz w $(D^{9>})S$, ale końcowa kadencja S-$\bar{S}$-T jest już tutaj „szkicowana". Wiemy, że osobliwością przebiegów harmonicznych planów Chopina jest konstruowanie ich na „daleką metę". Tą „metą" wydaje się w tej kodzie utworu właśnie dur-tonika, a „pomruk" tego harmonicznego spotkania się dwu tak silnie, tak

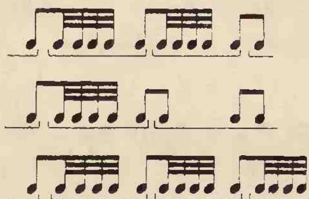
krańcowo odmiennych wyznaczników D, jak D_4^6 i $D_4^{6>}$, działa tu przepięknie! Niesie w sobie nowy wyraz tragizmu, którym cały ten utwór jest przepojony, wyrażony nie tylko przez nasilenia dynamiczne, wszystkie struktury melodyczne i omówione szeregi „chromatyzujące“, ale i ten harmoniczny „cierpki przysmak“!

7

Rozważmy teraz jeszcze kilka przykładów użycia zamienników w strukturze melodycznej, przy tym takich, gdzie zamiennik przyłącza się do pewnej struktury melodycznej, jako czynnik s t a ł y, konsekwentnie organizujący wszystkie fazy rozwoju danej struktury. Taką właśnie strukturę mają okres C^1 (t. 83—102) i C^2 (t. 111—126) Poloneza fis-moll op. 44.

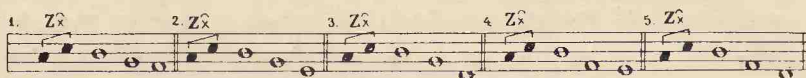
Okresy te mają za podstawę:

1) trzy różne układy rytmiczne:



(tylko w zakończeniu okresu C^2 w t. 125—126)

2) charakterystyczny motyw cząstkowy, przedstawiający jedną z następujących 5 struktur:



Za podstawową strukturę można tu uznać strukturę 2, a pozostałe traktować jako formy rozwojowe. Istotnie, podane poniżej zestawienie i l o ś c i wystąpień każdej z tych form dowodzi słuszności tego stanowiska.

Struktura	1	występuje	w	4	taktach	(91, 100, 115, 124)
,,	2		,,	20	,,	(83—87, 93, 94, 96, 97, 99, 101—102, 111, 117, 118, 120, 121, 123, 125, 126)
,,	3		,,	9	,,	(88—90, 92, 95, 112—114, 116)
,,	4		,,	2	,,	(98 i 122)
,,	5		,,	1	,,	(119)

Rzut oka na każdą z tych struktur oraz na zestawienie ilości ich wystąpień poucza, że harmoniczna interpretacja nie nastręczy trudności dla struktur 2, 3, 5. Będą to na pewno *trójdźwięki*! A pierwsze (w danym układzie) dźwięki będą to: kwinta (w strukturze 2), tercja (w 3), pryma (w 5) akordu majorowego lub minorowego, ozdobione *jakimś* zamiennikiem.

Natomiast struktury 1 i 4, w których pojawiają się sekundy, budzą zaciekawienie co do ich *harmonicznego* „oblicza".

Rozważmy strukturę 1. Lokalizuje się ona jako: c^1-e^1-d^1-h-a (wzgl. o oktawę wyżej). Konsekwencja struktury zwrotu nasuwa konieczność traktowania c^1-e^1 jako zamiennika, a więc d^1, h, a są to dźwięki *akordowe*. W taktach 91 i 115 powtórzenia tego zwrotu *poprzedzają* oktawy podwójne, a zakończają *pojedyncze* oktawy d. Harmoniczna interpretacja jest więc prosta: jest to $S^{-6}_{\substack{-3\\5}}$ (bez tercji, w drugim przewrocie) w A (a). Natomiast w t. 100 i 124, gdzie zwrot się nie powtarza, *poprzedza* go podwójna kwinta d-a, *następują* po nim pojedyncze oktawy d-a, *ale*... i oktawa e! Budzić ona może wątpliwość, czy i tutaj może być słuszna ta sama interpretacja harmoniczna. By usunąć i tę wątpliwość, należy porównać układy każdej *ostatniej* oktawy we wszystkich taktach okresów z *pierwszą* oktawą taktów bezpośrednio następujących. Zauważymy wtedy, że te *ostatnie* w taktach oktawy są:

1) kwintami do prym akordów następnego taktu (np. t. 83-86, e do a lub w t. 94—95, c do f!), przy czym *rzeczywiście* pojawiają się akordy, na tej prymie oparte,

2) dźwiękami akordowymi (np. t. 88, 89 itd.),

3) kwintami do prym akordu, ale zamiast oczekiwanego akordu pojawia się *inny*, w którym ta oczekiwana pryma jest *innym* jego składnikiem (np. w t. 87 e jest kwintą do a, ale a jest w t. 88 nie *prymą*, ale także kwintą S^{-}) [29]).

W omawianych strukturach t. 100 i 124 zachodzi pierwszy wypadek: e jest kwintą, wyprzedzającą pojawienie się akordu a^{-}.

Większą trudność nastręczają takty 98 i 122. Pisownia gromadzi w tych taktach es i dis. Które z tych enharmonicznych oznaczeń tego samego dźwięku jest poprawne, które błędne?

---

[29]) Szczegółowe przedstawienie konstrukcji i struktur tych okresów znajduje się w pracy J. Miketty „Polonezy Chopina" (Tom II „Analizy i objaśnienia dzieł wszystkich Fryderyka Chopina").

Rozważmy przebieg harmoniczny od t. 95. Mamy: w t. 95—f^{+} t. 96—d^{-} zmienione na b^{+}, t. 97—f^{7}; oczekujemy rozwiązania tej wtrąconej dominanty septymowej do b^{+} (zamiennik $\widehat{Z}_2$ do es nie budzi żadnej wątpliwości). Ale to rozwiązanie nie następuje; po akordzie f^{7} następuje niewątpliwie $S^{-6}_{1<}$ (w a-moll) z tercją w basie. W jaki sposób nastąpiło to przekształcenie? Oto kwinta c ulega alteracji na ces, następuje częściowa enharmoniczna przemiana (ces-es na h-dis). Zamiennik $\widehat{Z}_2$ do septymy es akordu f^{7} jest tu już zamiennikiem do alterowanej prymy akordu $d^{-6}_{1<}$. Prawdopodobnie Chopin zawahał się (a także kopiści i wydawcy Poloneza?), by t a k napisać t. 98 i 122:

Ale taka pisownia przywróciłaby tu logikę przebiegu harmonicznego i ułatwiała jego interpretację!

Oto przebieg harmoniczny obu okresów z wykazaniem zamienników:

Okres c^{1} (t. 83—102)

	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92
	$\widehat{Z}_2$	$\widehat{Z}_2$	$\widehat{Z}_2$	$\widehat{Z}_2$	$\widehat{Z}_2$	$\widehat{Z}_2$	$\widehat{Z}_2$	$\widehat{Z}_2$	$\widehat{Z}_4$	$\widehat{Z}_2$
A:	T	. .	. .	. .	. .	S^{-}_{5}	$S^{\overline{3}<}_{5\ 1<}$	S^{-}_{5}	$S^{-6}_{-3-\ 5}$	S^{-}_{5-1}

	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102
	$\widehat{Z}_3$	$\widehat{Z}_3$	$\widehat{Z}_2$	$\widehat{Z}_2$	$\widehat{Z}_2$	$\widehat{Z}_2$	$\widehat{Z}_3$	$\widehat{Z}_4$	$\widehat{Z}_3$	$\widehat{Z}_3$
a:	T^{-}	T^{-}	T_{VI}	. . S^{n}	$(D^{7})S^{n}$	$S^{-6}_{1<\ 3>}$	$D^{6>}_{4}$	S^{-6}	T^{-}	. . ‖

Okres c^{2} (t. 111—126)

	111	112	113	114	115	116	117	118
	$\widehat{Z}_2$	$\widehat{Z}_2$	$\widehat{Z}_2$	$\widehat{Z}_2$	$\widehat{Z}_3$	$\widehat{Z}_2$	$\widehat{Z}_3$	$\widehat{Z}_3$
A:	T	S^{-}_{5}	$S^{\overline{3}<}_{5\ 1<}$	S^{-}_{5}	$S^{-6}_{-3-\ 5}$	S^{-}_{5}	T^{-}	. .

	119	120	121	122	123	124	125	126
	$\widehat{Z}_2$	$\widehat{Z}_2$	$\widehat{Z}_2$	$\widehat{Z}_2$	$\widehat{Z}_3$	$\widehat{Z}_4$	$\widehat{Z}_3$	$\widehat{Z}_3$
a:	T_{VI}	S^{n}	$(D^{7})\ S^{n}$	$S^{6}_{1<\ 3>}$	$D^{6>}_{4}$	S^{-6}	T^{-}	. . ‖

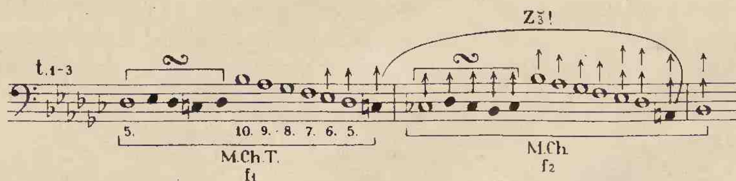
Podstawową formą konstrukcji jest tu 16-takt; okres C^1 jest z niewielką tylko zmianą równy okresowi C^2 (rozszerzonemu o wstępny 4-takt, mający formę fali stojącej). W przebiegu harmonicznym zauważamy osobliwość, polegającą na unikaniu dominanty (prócz przejściowej, utkwionej pomiędzy wyznacznikami subdominanty, formy $D_4^{6>}$ w t. 99 i 123). Nawet wtrącona dominanta w t. 97 i 121 ulega przekształceniu, jak to widzieliśmy powyżej!

W zboczeniu na T$\overline{\text{VI}}$ także nie pojawia się dominanta. Harmonika tych okresów polega na wychyleniach subdominantowych, a ich napięciom towarzyszy stale zamiennik, dodający prześlicznej „ostrości" temu arcydziełu „tętniących" wspaniałym rytmem życia strof polonezowej opowieści.

Spostrzegamy genialną jednolitość koncepcji tego „wżartego" w ruch melodii zamiennika, widzimy, że jest on jednym z głównych czynników, organizujących brzmienie tego dźwiękowego odbicia rycerskiej kawalkady!

Dla ścisłości trzeba zwrócić uwagę na użycie wszystkich trzech typów zamiennika górnego,) z wyjątkiem $Z_1^{\frown}$! Na 36 użytych zamienników, $Z_2^{\frown}$ występuje 22 razy, Z_3—10, $Z_4^{\frown}$—4. Dalej $Z_2^{\frown}$ zdobi 2 razy septymę, 4 razy tercję wielką, 6 razy tercję małą, 10 razy kwintę akordu, $Z_3^{\frown}$ zawsze kwintę (10 razy), a $Z_4^{\frown}$ zawsze prymę (4 razy) trójdźwięku.

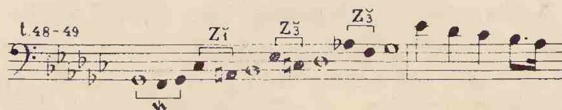
Zamiennikowe układy wprowadzają niekiedy w rozwoju utworu główny motyw okresu środkowego. Tak np. w Impromptu Ges op. 51 struktura wejściowego jednogłosowego 2-taktu zawiera zamiennik, chociaż rozwój swój zawdzięcza obiegnikowi górnemu i przerzutowi; ale zamiennik ten w szczególny sposób rozdziela się pomiędzy końcówki każdej z jednotaktowych faz tego wstępu; $Z_3^{\smile}$ do B podzielony jest pomiędzy końcówki faz (dźwięki: c t. 1 i A. t. 2!)



Materiałem melodycznym jest tu M. Ch. T. w formie wycinka 5—10, w górę i opadu 10—5 (rozszerzenie z des przez Ces do B; D_4^6, D^7!).

23

Wprowadzenie okresu B zawiera już pełny przebieg wcielania zamiennika w melodię, w danym wypadku w zwykłą falę akordową:

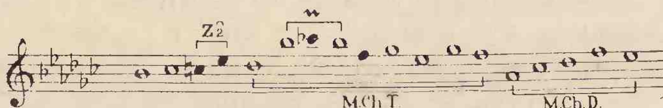


Rozwój melodyki okresu A tego utworu opiera się na M. Ch., ornamentalnie zdobionym. Genezą jego jest skrzyżowanie M. Ch. T. z M. Ch. D.[30]). Jak wiemy, z tego skrzyżowania wynikać może zasięg 9 lub 10. Tu mamy 10. Oba motywy wytwarzają całość melodyczną, jako niepełne z odwrotnie symetrycznymi wycinkami tercji:

M. Ch. T.: 5 6 7 8 . 10
M. Ch. D.: 5 . 7 8 9 10



Analityczny obraz taki:



Dowód, że c i es są tu elementem zdobniczym, zamiennikowym, mamy w t. 11 utworu, gdzie pojawia się motyw dwugłosowo. Powstają zamienniki: w alcie a^1-ces^2, w sopranie c^2-es^2. Ukośne brzmienie ces^2-c^2 jest charakterystyczną cechą dwugłosowych układów zamiennikowych.

8

Podana powyżej bardziej szczegółowa analiza roli zamiennika w strukturze melodycznej u Chopina nie wyczerpuje jeszcze wszystkich rozwojowych form zamiennika. Dla ilustracji formy zamiennika rozszerzonego, do której teraz przechodzimy, przypatrzmy się bliżej strukturze melodii utworu, całkowicie „przesiąkniętej“ zamiennikami, Preludium fis-moll[31]).

[30]) Por. szkic o motywie chopinowskim. W ogóle lektura jednego z publikowanych tu szkiców uzupełnia rozważania, zawarte w drugim.

[31]) Wójcikówna poddała „arabeski" tego Preludium dokładnej analizie w swej „Melodyce Chopina" (por. str. 99—100), ale nie podjęła sprawy zamiennika i nie sprecyzowała wobec tego właściwej formy struktury melodycznej tego utworu.

Struktura „fioritury“, towarzyszącej stale głównej melodii utworu i oplatającej się wokół niej, polega między innymi na wprowadzeniu zamiennika górnego do d r u g i e g o składnika f a l i opisującej wyznaczniki funkcyjne. Układ jest 8-dźwiękowy. Pierwszy i siódmy dźwięk są składnikami melodii głównej, drugi i ósmy przerzutami tych składników do oktawy górnej. Istotnym więc, po usunięciu tych elementów w t ó r n y c h, jest następujący obraz analityczny w z o r u całej struktury:



Ale struktura ta w swej pierwotnej postaci utrzymuje się tylko w pewnych odcinkach Preludium, w innych ulega niezmiernie ciekawym przemianom. W tej pierwotnej postaci spotykamy ją pod koniec utworu, w taktach 27—32 i od nich najłatwiej rozpocząć jej analizę:

Z2 Z2 Z3 Z2

27 28 29 30 31·29[1] 32·27

T⁻ (fis⁻) S⁻ (h⁻) T⁺ (fis⁺) S⁺ (h⁺)

Sprawa komplikuje się np. w t. 15—18. W miejsce zwykłego zamiennika górnego któregokolwiek typu pojawia się zamiennik, który nazwać wypada z a m i e n n i k i e m r o z s z e r z o n y m.

Jak to słusznie spostrzega Wójcikówna [32]), „istotną jest w przednutce podwójnej (a więc i w zamienniku jako przednutce podwójnej, resorbowanej przez melodię) tylko sekunda górna, albowiem pierwszy dźwięk przednutki jest z m i e n n y itd...“, spotykamy tu

---

[32]) Por. początek tego szkicu.

23*

zjawisko r o z s z e r z e n i a zamiennika do kwarty, a pierwszy jego składnik (zaś trzeci składnik wzoru) traci swe znaczenie „zamienne" i staje się składnikiem wyznacznika funkcyjnego, który wprowadza przebieg harmoniczny.



Podobne rozszerzanie zamiennika w strukturze melodycznych motywów Chopina spotykamy nierzadko. Zacytować można np. Mazurek H-dur op. 63 nr 1, w którym w środkowym okresie C spotykamy wyrosłą genetycznie ze zwykłego zamiennika formę zamiennika rozszerzonego do kwarty i seksty. Zamiennik Z_2 (użyty w Kodzie Mazurka dla konstrukcji sekwensu, por. t. 96 nast.), przyjmuje w odwróceniu postacie rozszerzonych zamienników [33]). Do wyżej analizowanych postaci zamiennika i form jego absorpcji przez melodię przybywa i ta postać, odgrywająca znaczną rolę strukturalną i konstrukcyjną.

9

W większości wypadków zamiennik jest uniezależniony od przebiegu harmonicznego. Tworzy zjawisko par excellence melodyczne. Wybór przez kompozytora wyznaczników funkcyjnych dla harmonizacji melodii opiera się na przebiegu melodii lub też odwrotnie, melodia wypada z ruchu harmonicznych przemian.

Gdy jednak zamiennikowe układy, zwłaszcza drugiego poziomu, a więc włączane do składników i n n y c h zamienników lub i n n y c h ozdobników, dzięki specjalnym warunkom harmonizacji włączają się w struktury akordów, powstają dysonansowe układy o wielkiej sile napięcia i potędze wyrazu.

Tak np. zamienniki włączone jako element wtórny do układów zdobniczych formy mordentu, wywołują potężne gradacje emocjonalne, zwiększają „tragizm" utworu.

---

33) Por. analizę tego Mazurka w pracy J. Miketty „Mazurki Chopina", str. 358—366.

Tak jest w Polonezie c-moll op. 40 nr 2; porównajmy t. 3—6 z t. 101—104 tego Poloneza:



Melodia homofonicznego akompaniamentu, pokrywająca przepiękną, gdyż na motywie chopinowskim opartą (1, 5, 10 itd. w c-moll!), główną melodię Poloneza, składa się z powtarzanego dźwięku g^1, pokrytego w t. 5—6 jedynym wychyleniem przez h^1 do c^2. W t. 101—104 podlega ona *mordentowemu* wychyleniu do as^1; to mordentowe as^1 ozdabia teraz $Z\overset{\frown}{_2}$! (dźwięki g^1-b^1).

Już pierwsze g^1 taktu 101 traci swe *melodyczne* znaczenie, staje się bowiem składnikiem zamiennika, toż samo powiedzieć należy o następnych g^1 taktów 102 i 103 (tę przemianę wskazuje łuk). Jakiż wspaniały tragizm powstaje tu przez stykanie się zdobniczego, zamiennikowego b^1 z H i C! Tym bardziej, że całość słyszymy pionowo, nie poziomo, te kunsztowne struktury melodyczne zespalają się z podkładem harmonicznym w jedną *akordową* całość. Jakże olbrzymie napięcie energetyczne, a w działaniu jego emocjonalne, ładuje w tej nowej wersji tego samego okresu Poloneza ten skromny zamiennik! Początkowa struktura melodyczna okresu A Poloneza i tak jest już przeraźliwie smutna i ponura. Chopin znalazł tu, właśnie w zamienniku, nowy i świetny czynnik nasilenia i gradacji wyrazu.

Zanim zreasumujemy wyniki tych najbardziej szkicowych badań roli zamiennika w strukturach melodycznych Chopina, zwróćmy jeszcze uwagę na jego rolę w rozbudowie jakiejś „fioritury"; zaczerpnijmy przykładu z Andante spianato, poprzedzającego Poloneza z orkiestrą op. 22. W każdym piątym takcie powtarzanego kilkakrotnie 8-taktu, jako jednostki konstrukcji pierwszej części utworu [34]), spostrzegamy fiorituręе, będącą w swej podstawowej konstrukcji falą przenośną oktawową (t. 17, 41, 49). Oto obraz jej rozwoju:

Widzimy, że rozwój fioritury polega w pierwszej mierze na zwiększeniu ilości jej składników: septola, undecymola i kwintdecymola, a zwiększenie to powoduje włączenie jednego, dwu wreszcie trzech zamienników. Podstawą fioritury jest fala przenośna oktawowa 2-fazowa w dół (w przykł. 1 i 2) i nieregularna powrotna (w przykł. 3); wzór fali, to faza h^3-g^3-d^3. W przykładzie 3 p o p r z e d z a ją nieregularna fala przenośna oktawowa w górę, połączona łańcuchowo z falą opadającą (ciekawe r o z s z e r z e n i e wzoru d^2-g^2 do d^3-h^3). Ta ostatnia otrzymuje jeszcze dodatkowe upiększenie w zamiennej e^3 do d^3. Należy dodać, że sam wzór melo-

[34]) Por. analizę tego 8-taktu w szkicu „O motywie chopinowskim".

dyczny przedstawia przerzut z d^3 na d^2, wywołany działaniem czynnika kolorystycznego, który przeciwstawia się wzniesieniu linii melodycznej do c^4, jakby wypadało z naturalnego rozwoju melodii tego 8-taktu (5—12).

11

Rozmiar i charakter tego szkicu nie pozwalają na pokuszenie się ani o wyczerpanie materiału, ani o zredagowanie ostatecznych wniosków co do roli, jaką odgrywa zamiennik w strukturach melodycznych Chopina. Co najwyżej praca wyznacza główne kierunki, w jakich powinna rozwijać się dalej praca badawcza nad tym ważnym czynnikiem strukturalnym melodyki Chopina w ogóle, rzecz jasna jedynie tylko „jednym z wielu".

Spostrzegamy jednak, że

1) włączenie zamiennika w kilku różnych formach do różnych składników drugiego zamiennika, względnie do składników innych ozdobników, wcielonych w melodię,

2) rozwijanie szeregów, opartych na zamienniku, a powstających za pomocą połączeń łańcuchowych,

3) stosowanie układów zamiennikowych:

a) w głównych przebiegach melodycznych,

b) w dopełnieniach ornamentalnych,

c) w strukturach akordowych,

są istotnymi cechami, wyróżniającymi melodykę Chopina od melodyki kompozytorów poprzedzających go epok i stylów.

Zagadnienie dalszego rozwoju form zamiennikowych u Schumanna, Liszta, Wagnera itd. przedstawia odrębne zagadnienie, pociągające i ważne dla historii melodyki w ogóle. Oczywiście wykracza ono już całkowicie poza granice tego szkicu.

LAJOS HERNÁDI (Budapeszt)

STYL FORTEPIANOWY CHOPINA W OŚWIETLENIU HISTORYCZNYM

Nie można uważać stylu fortepianowego Chopina, tej najbardziej pianistycznej faktury wszystkich czasów, wyłącznie tylko za sprawę prywatną pianistów; przeciwnie, powinien on interesować również wszystkich innych muzyków, bowiem fortepian stał się z biegiem czasu instrumentem niezbędnym dla kompozytorów, dyrygentów i pozostałych muzyków, nawet w tym wypadku, gdy nie są oni pianistami. Dodać jeszcze należy, że podczas gdy w poprzednich dziesięcioleciach Chopin był często zapoznawany i jednostronnie uznawany tylko jako genialny muzyk „salonowy", kompozytor polskich mazurków i polonezów, to dziś twórczość jego, rozpatrywana z perspektywy stulecia, stawia go w rzędzie największych kompozytorów wieku XIX, i to nie tylko w zakresie muzyki instrumentalnej, ale w ogóle w znaczeniu ogólno-muzycznym. Niech więc to będzie uzasadnieniem, że bliżej zajmiemy się jego stylem instrumentalnym.

Ustalono już, że harmonika i rytmika Chopina, jego romantyczne traktowanie formy, właściwe mu „rubato" i nieznane do jego czasów intymne nastroje jego dzieł wywarły zdecydowany wpływ na L i s z t a (La Leggierezza, Consolations, Funérailles i in.), następnie na W a g n e r a (Czar ognia, Przebudzenie Brunhildy, kolorystyczne harmonie Cór Renu w III akcie Zmierzchu bogów, duet z II aktu Tristana, Kwintet z Meistersingerów) i nawet na D e b u s s y'ego (Reflets dans l'eau, L'après-midi d'un faune). Wpływ ten jest jeszcze bardziej znaczny u wielu innych kompozytorów XIX i częściowo także XX wieku: u Czajkowskiego, Griega, Henselta, Bałakirewa, C. Francka, Fauré'go, Skriabina, Ravela, Szymanowskiego i in.

U jednych przejawia się w harmonice, u innych w narodowej rytmice, dowodzącej oddziaływania elementów folklorystycznych — u wszystkich jednak razem wziętych przede wszystkim w fakturze fortepianowej. Wymienić jeszcze należy Moszkowskiego, Rachmaninowa, Areńskiego, Liadowa, Bortkiewicza, Nowakowskiego, Neuperta, Godowskiego, Sauera, których utwory fortepianowe trudno było by rozpatrywać bez uwzględnienia pierwowzoru Chopina [1]. Chopin wpłynął więc na cały szereg wybitnych kompozytorów w ten sposób, że jego własne znaczenie znacznie przekracza granice wieku XIX. Nie będzie chyba żadnej przesady, gdy powiem, że Chopin jest postacią kulturalno - historyczną, ponieważ dzieła jego nie tylko wywierały wpływ na muzyków, ale stały się bodźcem dla twórczości licznych pisarzy i malarzy.

Na początku niniejszego studium stwierdziłem, że styl instrumentalny Chopina jest najbardziej pianistyczną fakturą fortepianową wszystkich czasów. Może wydawać się, że nie zgadza się to z zapatrywaniami tych, którzy uważają dzieła Liszta za szczyt zdobyczy pianistycznych. Sprzeczność ta jest jednak tylko pozorna, bowiem i ja jestem zdania, że Liszt dokonał największego cudu na gruncie techniki fortepianowej. Ale równocześnie nie można pominąć faktu, że obok dzieł tego rodzaju, jak np. Sonata h-moll, Etiudy koncertowe, Waldesrauschen, Etiuda harfowa, następnie wspomniana już Leggierezza i Riccordanza, niektóre utwory z Année de Pèlerinage (Au Lac de Wallenstadt, Au Bord d'une Source, Les Jeux d'Eaux à la Villa d'Este), których wykonanie da się pomyśleć tylko na fortepianie, napisał Liszt szereg utworów, nadających się nie tylko do innej obsady, ale które on sam przerabiał na orkiestrę. W przeciwieństwie do tego nie ma u Chopina ani jednego utworu, którego działanie estetyczne nie byłoby związane wyłącznie z jego postacią oryginalną [2]. Ten niezaprzeczalny fakt przekonuje nas, że świat przedstawień dźwiękowych Chopina, zarówno pod względem swojej strony wyrazowej jak i szaty dźwiękowej, jest nierozerwalnie związany ze zjawiskiem brzmienia fortepianowego, i to w takim stopniu jak u żadnego mistrza na całej przestrzeni historii muzyki.

[1]) Pogląd ten zgadza się w zupełności z opinią I. Friedmana, wypowiedzianą przed 30 laty w związku z wydaniem dzieł Chopina u Breitkopfa i Härtla.

[2]) Robiono eksperymenty z transkrypcjami na orkiestrę smyczkową niektórych walców i nokturnów. Opracowano nawet na wielką orkiestrę Polonez A-dur. Żadnej z tych prób nie udało się jednak zbliżyć pod względem estetycznym i brzmieniowym do oryginałów.

„Utwory fortepianowe", które powstawały na przestrzeni od XVI do XVIII w. nie były przeznaczone dla fortepianu w dzisiejszym znaczeniu, lecz dla jego poprzedników, jak wirginał, klawikord, klawesyn i inne podobne instrumenty. Należą tu oczywiście wyjątki, skoro zważymy, że niektóre utwory z Pièces de Clavecin Couperina wykazują organowe ujęcie, że w sposobie myślenia Bacha i Haendla organy zajmują centralne stanowisko nawet wówczas, gdy piszą oni na cembalo albo na klawikord. Wszak w wielu utworach J. S. Bacha spotykamy długo wytrzymywane tony, nuty pedałowe, których realizacja dźwiękowa nie da się przeprowadzić nawet na nowoczesnych fortepianach. W przeciwieństwie do tego barok posiadał mistrza, który potrafił uniezależnić się od organowego sposobu myślenia. Mistrzem tym był Domenico Scarlatti. Wywarł on potężny wpływ na dalszy rozwój literatury fortepianowej, aczkolwiek jego dzieła nie są właściwymi utworami fortepianowymi, lecz przeznaczonymi na klawesyn. Jako takie reprezentują w każdym razie wysoko rozwiniętą fakturę instrumentalną. Prawdziwy fortepian z mechaniką młoteczkową pojawił się mniej więcej za czasów Haydna. Ten nowy instrument, nazwany piano-forte, mimo początkowej niedoskonałości, bardziej zbliżony jest do fortepianu Chopina niż jego poprzednicy, jak cembalo itp. instrumenty.

Gdy badamy literaturę fortepianową od czasów Haydna aż do czasów Chopina, spostrzegamy, że punkt ciężkości przesuwa się stale od muzyki do samego instrumentu. Podobnie jak u Bacha przejawia się styl organowy, tak w fortepianowych utworach Haydna i Mozarta stwierdzamy nowy styl kameralny, związany z kwartetowym sposobem myślenia, który można zauważyć jeszcze we wczesnych sonatach Beethovena. Wystarczy wymienić powolne ustępy Sonat A-dur i C-dur op. 2, Es-dur op. 7, c-moll i F-dur op. 10, c-moll op. 13, a zwłaszcza Sonatę E dur op. 14, którą Beethoven przeniósł na kwartet smyczkowy (F-dur). Również późniejsze Sonaty wykazują wpływy kwartetowe, jak np. pierwszy i trzeci ustęp op. 101. Na ogół można powiedzieć, że podczas gdy wczesne utwory fortepianowe Beethovena utrzymane są przeważnie w stylu kameralnym, to utwory ze środkowego okresu jego twórczości, przede wszystkim Sonaty op. 53, 57, 81 a, Koncerty G-dur i Es-dur, 32 Wariacje c-moll są z uwagi na figurację, traktowanie dźwięku i pedału najbardziej pianistyczne. Natomiast dzieła z ostatniego okresu twórczości wykazują charakter abstrak-

cyjny, leżący jakby poza charakterem instrumentu (należą tu przede wszystkim końcowe fugi Sonat op. 101, 106 oraz Wariacje III, IV, XI XII, XVIII, XX(!), XXIV i XXX z cyklu wariacyjnego na temat Walca Diabellego op. 120).

Należy więc stwierdzić, że Haydn, Mozart i Beethoven pisali w swych utworach fortepianowych przede wszystkim muzykę, i że w utworach tych nie jest dość silnie podkreślony charakter samego instrumentu. Należy to rozumieć w ten sposób, że jakkolwiek utwory te są bez zarzutu ze stanowiska stylu instrumentalnego, mimo to ich treść czysto muzyczna jest czymś pierwotnym i należy ją pojmować jako przyczynę ich powstania. Jesteśmy często skłonni uważać za coś drugorzędnego szczegół, na jaki instrument lub zespół są one przeznaczone. W tym wypadku widzimy więc przesunięcie punktu ciężkości całego utworu w kierunku samej muzyki. U innej grupy kompozytorów, jak Clementi, Field, Hummel, Cramer, Czerny, Kalkbrenner instrument zyskuje przewagę w stosunku do muzyki. Toteż znaczenie jej jest mniejsze niż u klasyków wiedeńskich. Wspomnieć tu jeszcze musimy kompozytorów, którzy poprzedzili wspaniały okres rozwoju romantycznego stylu fortepianowego, a więc Webera, Schuberta i Mendelssohna. Jakkolwiek kompozytorzy ci pomnożyli znacznie literaturę fortepianową, to jednak największe zasługi mają oni w innych dziedzinach: Weber na gruncie opery, Schubert w zakresie pieśni i muzyki kameralnej, Mendelssohn jako kompozytor oratoriów i dzieł orkiestrowych. Co się zaś tyczy ich utworów fortepianowych, to najbliżej klasyków wiedeńskich stoi Schubert — z uwagi na pierwotnie muzyczny charakter jego sonat. Obok faktury kwartetowej można u niego zauważyć pewien orkiestrowy sposób myślenia. Typowym przykładem jest Andante z Sonaty H-dur (napisana w 18-tym roku życia i dopiero później ogłoszona jako op. 147). Początek tego ustępu jest pomyślany jakby na kwartet smyczkowy, część środkowa natomiast (e-moll) wykazuje charakter „instrumentacji" orkiestrowej. Godne uwagi, a dla Schuberta specjalnie charakterystyczne, są typowe dla rogów leżące dźwięki, jak np. oktawa g-g^1 w końcowym ustępie wielkiej Sonaty B-dur, albo charakterystyczne dla rogów kwinty w powolnym ustępie Tria B-dur (koniec ekspozycji i ustępu). W mniejszych formach, jak Impromptus i Moments musicaux spotykamy się już z bardziej pianistyczną fakturą, która stała się tak charakterystyczna dla romantyków XIX wieku (Schumann, Chopin i Liszt).

W przeciwieństwie do Schuberta, Weber i Mendelssohn podkreślają już o wiele znaczniej rolę instrumentu. Ich utwory fortepianowe są często pianistycznie bardzo interesujące, ale ze stanowiska czysto muzycznego i rozwojowego mają stosunkowo mniejsze znaczenie. Niemniej jednak kompozytorzy ci napisali oczywiście dużo utworów fortepianowych o niewątpliwej wartości muzycznej. Dla przykładu wystarczy chociażby wymienić Webera Rondeau brillant, Perpetuum mobile, Sonatę C-dur, Zaproszenie do tańca, Mendelssohna Rondo capriccioso, Variations sérieuses i niektóre Pieśni bez słów. Można tu jeszcze dodać Webera Konzertstück f-moll z jego epizodem As-dur w pierwszym ustępie i Mendelssohna Koncert fortepianowy g-moll, którego część środkowa, ze wspaniałą figuracją, może uchodzić za zapowiedź przyszłego stylu chopinowskiego [3]).

Trzeba jeszcze zwrócić uwagę na pewne barwy orkiestrowe u Mendelssohna, u którego podobnie jak częściowo u Schuberta, występują efekty charakterystyczne dla rogów i trąb, tak znamienne dla nastrojowej atmosfery uwertury do „Snu nocy letniej" (mam tu na myśli oktawy e-e^1 lewej ręki we wstępie do Rondo capriccioso lub powtarzające się fanfary w op. 16 nr 2). Wydaje mi się to dlatego szczególnie ważne, ponieważ w ten sposób otrzymujemy dowód, że zarówno klasycy jak i wcześni romantycy przekraczali czasem możliwości fortepianu, tak że jego traktowanie pod względem faktury i barwy dźwiękowej przypomina instrumenty inne. Dzięki stwierdzeniu tego zjawiska możemy lepiej uświadomić sobie różnicę w traktowaniu fortepianu u romantyków wcześniejszych i późniejszych. U tych ostatnich, a przede wszystkim u Chopina, barwa dźwiękowa nigdy nie przypomina innych instrumentów lub zespołów. Dla niego istnieje tylko dźwięk fortepianowy. Dźwięk ten jest jednak o wiele bogatszy we właściwości kolorystyczne i bardziej zróżnicowany niż do jego czasów. Tego bogactwa kolorytu i jego zróżnicowania nie zawdzięcza on orkiestrowemu sposobowi myślenia, ale przeciwnie, wyłącznie głębokiemu wniknięciu w duszę instrumentu, w wykorzystaniu pew-

---

[3]) Wskazywano już niejednokrotnie, że podczas, gdy Chopin w utworach tego rodzaju, jak ballady, polonezy, etiudy stawał się coraz bardziej głęboki, Liszt natomiast kładł nacisk na ich rozbudowanie i brawurę. Pozostaje to w związku z jego orkiestrowym sposobem myślenia i skłonnościami do programowości. Toteż nic dziwnego, że opracowanie Busoni'ego jego Don Juan-Phantasie bardziej odpowiada wymaganiom pianistyki niż sam oryginał.

nych akustycznych właściwości i specyficznych brzmieniowych możliwości, wreszcie nowoczesnemu mieszaniu wysokich i niskich rejestrów, ich właściwej proporcji, oraz pedałowi.

Nasuwa się tu jeszcze interesujące pytanie, na które wszechstronna odpowiedź przekroczyłaby znacznie ramy niniejszego studium, mianowicie, jak daleko indywidualizacja w traktowaniu instrumentu została spowodowana rozwojem budowy fortepianu. Albo odwrotnie, czy rozwój jednostki w ogóle, mniej więcej od czasów rewolucji francuskiej, i przez nią wyzwolony romantyczny duch czasu oraz kult osobowości, nie musiał przynieść ze sobą takiej muzycznej ideologii, która byłaby nastawiona na indywidualizację poszczególnych instrumentów, co nie pozostało bez wpływu na budowniczych fortepianu w kierunku dostosowania się do nowych wymagań wyrazowych i kolorystycznych. Jak we wszystkich przejawach ludzkiego życia, również i tu miało miejsce niewątpliwie obopólne oddziaływanie.

Gdy porównamy trzech wielkich romantycznych mistrzów fortepianu S c h u m a n n a, C h o p i n a i L i s z t a — jeszcze raz podkreślam — nie ze stanowiska czysto muzycznego, ale wyłącznie instrumentalnego, to wyjdzie na jaw, że Chopin zajmuje centralne miejsce pomiędzy masywnym stylem Schumanna, a przeważnie błyskotliwym stylem Liszta. U Schumanna, abstrahując od jego młodzieńczych Wariacji na temat ABGG i Koncertu fortepianowego, rzadko spotykamy palcowo ruchliwą fakturę. Również jego najwybitniejsze dzieła, jak Karnawał, Sonata fis-moll, Etiudy Symfoniczne, Kreisleriana, Fantazja C-dur wykazują zwięzłą akordykę, częściowo z bogato wyposażonymi głosami środkowymi. Nawet w wypadkach, gdy przytłoczona ciężkimi depresjami psychicznymi osobowość twórcza Schumanna zwracała się w stronę bardziej pogodnej muzyki, to i wówczas zmiana ta przejawiała się bardziej w akordyce niż w lekkim, perlistym traktowaniu techniki palcowej wysokich rejestrów. Wystarczy tu wspomnieć chociażby Papillons albo kodę z drugiego ustępu Fantazji C-dur. Jak błyskotliwe są natomiast młodzieńcze, technicznie zupełnie lekkie Écossaises, wykazujące najprostsze środki! Ta różnica w sposobie wypowiadania się obydwóch mistrzów tkwi głęboko w ich osobowości twórczej. Stwierdzenie jednak tej różnicy bynajmniej nie oznacza wartościowania ich dzieł. Chodzi mi w tym wypadku jedynie o pewne obiektywne kryterium, dotyczące właściwości ich stylu instrumentalnego. Charakterystyczny jest tu fakt, że takich miejsc, jak

część oparta na 32-kach w Impromptu Fis-dur, albo jak Preludium b-moll, nie spotykamy w ogóle w całym dorobku twórczym Schumanna. W przeciwieństwie do tego wskazują niektóre utwory Chopina na właściwości faktury Schumanna. Charakterystyczną dla niego akordykę znajdujemy w Polonezie A-dur, w temacie marszowym Fantazji f-moll, Scherzu Sonaty b-moll i w drugiej wariacji z Variations Brillantes op. 12. Ten ostatni utwór mógłby Schumann napisać sam, i to nawet, gdy chodzi o jego atmosferę wewnętrzną. Dodać należało by jeszcze kilka przykładów na gęstą polifoniczną fakturę Chopina: pewne miejsca z Ballady f-moll, z pierwszego ustępu Sonaty h-moll, Barkaroli i niektórych mazurków. Ponadto u Chopina można zauważyć specjalnie schumannowskie struktury z konkretnych utworów, np. „Abend" z Fantasiestücke w części środkowej Scherza h-moll albo z „Reconnaissance" Karnawału — w kodzie Poloneza — Fantazji. Faktura fortepianowa Schumanna nie była więc mniej genialna, aczkolwiek nie tak wszechstronna jak u Chopina. Szczególnie, gdy chodzi o pasaże gamowe, to ich brak u Schumanna odróżnia jego fakturę fortepianową od Chopina.

Zupełnie inaczej jest u Liszta. Jego fantazja produkowała bez wytchnienia nowe cuda nowoczesnej techniki fortepianowej. Jego twórczy duch wyczarowywał oślepiające efekty dźwiękowe z instrumentu. Zaliczyć tu można efekty naturalistyczne ze skłonnościami ilustracyjnymi, obrazujące np. burzę, szum lasu, szmer źródła, śpiew ptaków, fale morskie. Z drugiej zaś strony inne wzbogacenia stanowią wzruszające recitativy w Legendzie św. Franciszka (Prédication aux oiseaux). Toteż nie będzie przesada, gdy powiemy, że w fakturze fortepianowej Liszta odnajdujemy dźwiękowy ekwiwalent jego stanów psychicznych i rozległą skalę nastrojów od demonicznych aż do eterycznych, w ślad za czym rozszerzył on znacznie możliwości wyrazowe fortepianu w takim stopniu jak żaden z romantyków. Ponieważ poruszone powyżej spostrzeżenia dotyczą raczej strony estetycznej niż historycznej, przeto i w tym wypadku dochodzimy do wniosku, że chociaż styl fortepianowy Liszta jest szerzej rozbudowany, mimo to nie jest bardziej wszechstronny niż Chopina. Pasaże Liszta są bardziej błyskotliwe, jego oktawy bardziej oślepiające, jego akordy bardziej potężne niż Chopina. U Liszta wszystko ma większy format, ale równocześnie jest raczej po-

wierzchowne i teatralne w przeciwieństwie do Chopina [4]). Ta różnica uwydatnia się szczególnie przy porównaniu etiud obydwóch mistrzów. U Chopina nawet najbardziej błyskotliwy pasaż i największa trudność staje się architektoniczną częścią całości, czynnikiem formotwórczym. U Liszta natomiast spotykamy często elementy dekoracyjne, np. długie cadenze, nie posiadające żadnego związku motywicznego z całością utworu. Wirtuozeria Chopina nie ma charakteru „sztuki dla sztuki", podczas gdy u Liszta zachodzi to bardzo często. Wystarczy porównać tylko Etiudę a-moll Chopina i „Mazepę" Liszta [5]).

W związku z tym nie można pominąć faktu, że dla stylu Chopina niezmiernie charakterystyczna jest fioritura (zdobnictwo), dla Liszta zaś cadenza. Pierwszy środek łączy się organicznie z melodią, z którego ona wyrasta. Drugi natomiast jest celem samym w sobie, służąc brawurze. Ponadto pierwszy środek posiada charakter linearny, drugi zaś kolorystyczny. Rzecz jasna, i u Liszta znajdujemy organiczne fioritury (np. powrót tematu ff — E-dur w Sonecie Petrarki), podobnie jak u Chopina cadenze (np. powolne ustępy obydwóch Koncertów albo Preludium cis-moll op. 45). Ale pomiędzy cadenzami obydwóch mistrzów zachodzi istotna różnica. Cadenza u Chopina (szczególnie w drugim ustępie Koncertu f-moll) wykazuje funkcyjne następstwa harmoniczne (w sensie T S D), a jej nastrój jest zwrócony, można powiedzieć, do wewnątrz, podczas gdy u Liszta cadenza oparta jest prawie zawsze na jednej funkcji harmonicznej, tworząc postępy chromatyczne, zwrócone na zewnątrz.

Na podstawie powyższych rozważań można łatwiej zrozumieć, dlaczego na początku niniejszego studium twierdziłem, że styl fortepianowy Chopina jest najbardziej pianistyczną fakturą wszystkich czasów. Łączy on w swojej fakturze fortepianowej koncen-

---

4) Końcowe ustępy obydwóch koncertów zaczynają się analogicznie: temat główny — con brio — w oktawach z towarzyszeniem akordowym, następnie wprowadza progresję VII⁷-I do nuty pedałowej na dominancie, po której występuje znów w tonacji głównej „drugi temat główny".

5) Żeby zrozumieć, na jakie wyżyny wyniósł Liszt wirtuozerię jako „sztuki dla sztuki", wystarczy jego parafrazom operowym przeciwstawić ten sam gatunek utworów Thalberga, Döhlera, Dreyschocka, Rosenheina i innych współczesnych mu pianistów.

trację Schumanna z wirtuozerią i elegancją Liszta. Nie da się zaprzeczyć, że styl fortepianowy Liszta jest bardziej rozłożysty, ale jeśli rozpatrujemy go jako całość, to nie jest on w tym stopniu pianistyczny jak styl Chopina, którego wszystkie utwory są tak ujęte, że nie dadzą się odłączyć od instrumentu, z ducha którego powstały.

Gdybym chciał przedstawić wszystkie szczegóły faktury Chopina, to musiałbym znacznie przekroczyć ramy niniejszego studium. Toteż ograniczę się tylko do niektórych osobistych spostrzeżeń bez usiłowania objęcia całokształtu zagadnień.

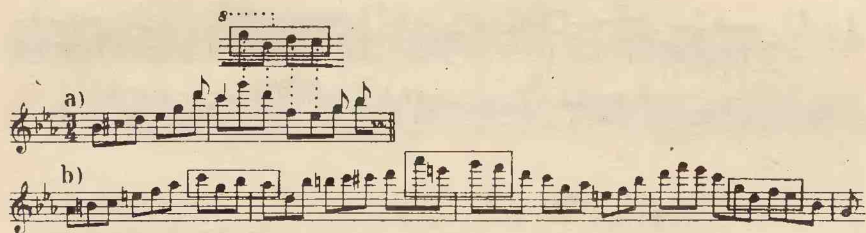
Specjalnie ważnym czynnikiem chopinowskiej linii melodycznej, i to zarówno figuracyjnej jak i śpiewnej, jest i n d y w i d u a l n e t r a k t o w a n i e n u t p r z e j ś c i o w y c h i z a m i e n n y c h. Można tu znaleźć zupełnie proste typy podstawowe, z których Chopin rozwija najrozmaitsze pasaże. Wprawdzie krótki motyw pierwszego przykładu nutowego (p. niżej), zachodzi już u Beethovena (Albumblatt für Elise, Epizod w g-moll w III części Koncertu skrzypcowego, drugi ustęp Sonaty As-dur op. 110), później występuje u Liszta (Etude de Concert Des-dur, t. 9—10, początek tematu Ricordanzy), a nawet znajduje zastosowanie u Wagnera (motyw świętojański, pieśń wiosenna z Walkirii), mimo to prawdziwe właściwości stylistyczne otrzymuje on dopiero u Chopina dzięki częstemu i stale różnorodnemu zastosowaniu:

PRZYKŁAD I



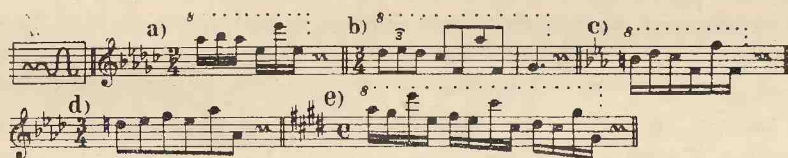
Jest rzeczą interesującą, że motyw ten stale wykazuje żywotność na przestrzeni stu lat i jest wykorzystany nawet przez przedstawiciela pochopinowskiej faktury fortepianowej, np. u I. Friedmana (transkrypcja Walca Jana Straussa):

PRZYKŁAD II



Innym charakterystycznym dla Chopina motywem jest wznosząco-opadająca linia:

PRZYKŁAD III



Opisanie jednego dźwięku przez górną i dolną nutę zamienną możemy obserwować w przykładzie:

PRZYKŁAD IV



Godny uwagi jest fakt, że ten sposób traktowania nut zamiennych odgrywa wielką rolę w impromptus Chopina. Na cztery impromptus, w trzech z nich występuje także opisanie piątego dźwięku skali. Co więcej, 10—11 pierwszych dźwięków Impromptus As-dur i Ges-dur są zupełnie identyczne:

24

PRZYKŁAD V



Może nie popełnię błędu twierdząc, że zjawisko to uzmysławia nam proces improwizacyjny wielkiego twórcy. Wyobrażam to sobie tak, że przy pewnym nastroju, któremu w jego świecie muzycznych przedstawień odpowiada As-dur lub cis-moll, początkowo zaczyna świtać lekkie poczucie tonalności z zamglonymi konturami. Dzięki koncentracji tego poczucia w pewnym ognisku zjawia się np. kwinta lub tercja tonacji i wówczas pisze on ten dźwięk według właściwego mu „narzecza". Ponieważ w tym jednym dźwięku jest jakby ukryta energia nadchodzącego muzycznego stawania się, przeto poddaje się on działaniu ruchu, którego słyszalną projekcją jest muzyka.

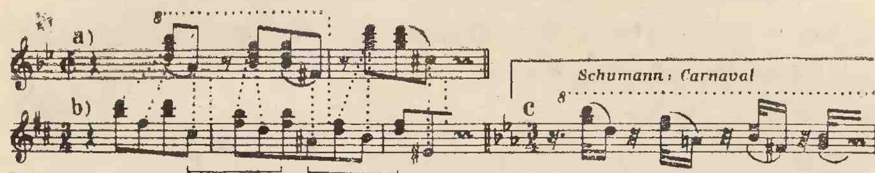
Bardzo charakterystyczne są dla Chopina najrozmaitsze pasaże, tworzone z rozłożonych akordów przy pomocy nut zamiennych:

PRZYKŁAD VI



Ponadto znajdujemy u Chopina nuty zamienne w y p r z e d z a j ą c e (przykład VII a—c), d w u g ł o s o w e (przykład VIII) oraz specjalny ich rodzaj, który nazywam w t ó r n y m i n u t a m i z a m i e n n y m i. Polegają one na tym, że jakaś nuta zamienna jest już nutą zamienną do jakiegoś dźwięku akordu (przykład IX):

PRZYKŁAD VII



PRZYKŁAD VIII

PRZYKŁAD IX



Charakterystyczne dla Chopina nuty przejściowe spotykamy już u Beethovena (przykład X a), który w swoich późnych utworach przeczuł pewne zjawiska muzyki romantycznej [6]), i to nie tylko typowe dla epigonów, ale przede wszystkim dla mistrzów, będących rewolucyjnymi nowatorami. W związku z tym, zasługuje na uwagę fioritura z końca Sonaty cis-moll op. 27 nr 2, która jest identyczna z pasażem Chopina w Fantaisie-Impromptu:

PRZYKŁAD X



[6]) W późnych utworach Beethovena odzywa się kilkakrotnie głos przyszłości. Wystarczy wspomnieć chociażby II ustęp Sonaty e-moll, stanowiący pendant do op 16 nr 3 Mendelssohna, II ustęp Sonaty op. 101, wykazujący charakter schumannowski, wreszcie Sonatę Les Adieux (I ustęp — koda; ósemki przypominają nasz V przykład), powolny ustęp op. 106 (t. 32—35 i później odpowiadające im takty), pierwszą wariację z III ustępu Sonaty op. 109, gdzie wyczuwamy już Chopina.

Ta zgodność jest tym bardziej zadziwiająca, że u Chopina nie można w żadnym wypadku przyjąć zamierzonego naśladownictwa ani też podświadomego zapożyczenia, bowiem powyższy przykład wykazuje cechy typowo chopinowskie. Toteż zgodność obydwóch tych miejsc możemy przypisać tylko przewidującej sile Beethovena. Z drugiej strony stanowi to nielada problem estetyczny, w jaki sposób stało się możliwe, aby w dziełach dwóch, tak różnych osobowości twórczych powstawały twory identyczne a jednocześnie bynajmniej nie stereotypowe i w dodatku w zupełnie skończonej formie.

Nie od rzeczy będzie wspomnieć, że pasaż z Impromptu As-dur (przykład X b) oparty na $f : V_7$ z chromatyczną nutą przejściową *h* zjawia się w pierwszym ustępie Sonaty h-moll (jako $D : V^{9}_{7}\flat$) zarówno z dźwiękiem przejściowym *h* jak i *c;* funkcja interwałów akordowych została przesunięta o tercję, ponieważ podstawą harmonii w pierwszym wypadku jest *c*, w drugim zaś *a*. Poza tym Schumann uważa ten pasaż za charakterystyczny dla Chopina, na co wskazuje fakt, że stosuje go w portrecie Chopina w swoim Karnawale, dzięki czemu pogłębia chopinowską atmosferę ustępu.

Na podstawie powyższych przykładów można zauważyć, że typowo chopinowskie struktury powstają na skutek specyficznego m e t r y c z n e g o p o d z i a ł u l i n i i. Np. motyw trzytonowy wykazuje podział czterogrupowy, zaś motyw dwu- lub czterotonowy — trzygrupowy (przykład XI b—d lub e—g). Tego rodzaju podział zachodzi już u H u m m l a w jego Sonacie f-moll op. 20 (przykład XI a) [7]).

---

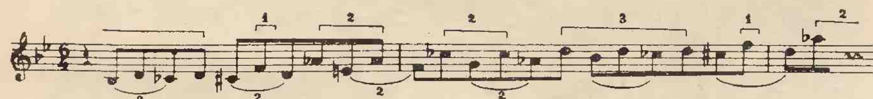
[7]) Było by zadaniem pożytecznym zbadanie oddziaływania na młodego Chopina bezsprzecznie genialnej faktury fortepianowej Hummla, od którego otrzymał młody kompozytor wiele pobudek. Przeprowadzenie tej paraleli umożliwiłoby przedstawienie we właściwym świetle wyjątkowej potęgi twórczej Chopina, i to nie tylko jako kompozytora, ale również jako pianisty:

PRZYKŁAD XI



Oprócz tego znajdujemy u Chopina twory asymetryczne, jak np. w Balladzie g-moll:

PRZYKŁAD XII



Wszystkie te przykłady, aczkolwiek są wyjęte z przebiegu formy, noszą na sobie znamiona prawdziwego mistrzostwa, tzn. różnorodność w jedności i jedność w różnorodności. I pomyśleć tylko, że te nad wyraz oryginalne linie stanowią element typowo chopinowskiego brzmienia, którego innym elementem niemniej giętkim jest np. zamiast tercji decyma, będąca wiążącą figurą, towarzyszącą w lewej ręce [8]). Do tego dochodzi jeszcze idealne rozłożenie rejestrów jak i masy dźwiękowej w obydwóch rękach.

Nie można pominąć również p e d a ł u, jako czynnika kolorystycznego i wzbogacającego dźwięk, tym bardziej, że przed Chopinem nie odgrywał on prawie żadnej roli [9]). Na współdziałanie pedału

---

[8]) W tym sensie nokturny Fielda wywarły znaczny wpływ na Chopina Poza tym to, co powiedzieliśmy o Hummlu, można przenieść na stosunek Chopina do Fielda.

[9]) W dawnych czasach nie było jeszcze specyficznego brzmienia f o r t e p i a n o w e g o: Beethoven jest pierwszym spomiędzy wielkich kompozytorów, u którego znajdujemy wskazówki dotyczące efektów pedałowych (Rondo z Sonaty op. 53 lub recitativy z pierwszego ustępu Sonaty d-moll).

z klawiaturą możemy przytoczyć następujące przykłady: Etiuda As-dur op. 25 i Preludium Es-dur. Obydwa te utwory są najbardziej typowe, aczkolwiek należało by zacytować właściwie wszystkie utwory fortepianowe Chopina. W związku z tym pragnę jeszcze przytoczyć przypadki krańcowe, gdzie przy dwugłosowej fakturze fortepianowej powstają bądź ostre dysonanse, bądź pełne konsonanse, przy czym w obydwóch przypadkach, aczkolwiek są różnie ujęte, powstaje zawsze doskonałe brzmienie (przykł. XIII a—b). Zjawisko to da się wytłumaczyć tym, że przykład XIIIa posiada charakter tworu pedałowego, natomiast XIII b wykazuje charakter non legato

PRZYKŁAD XIII



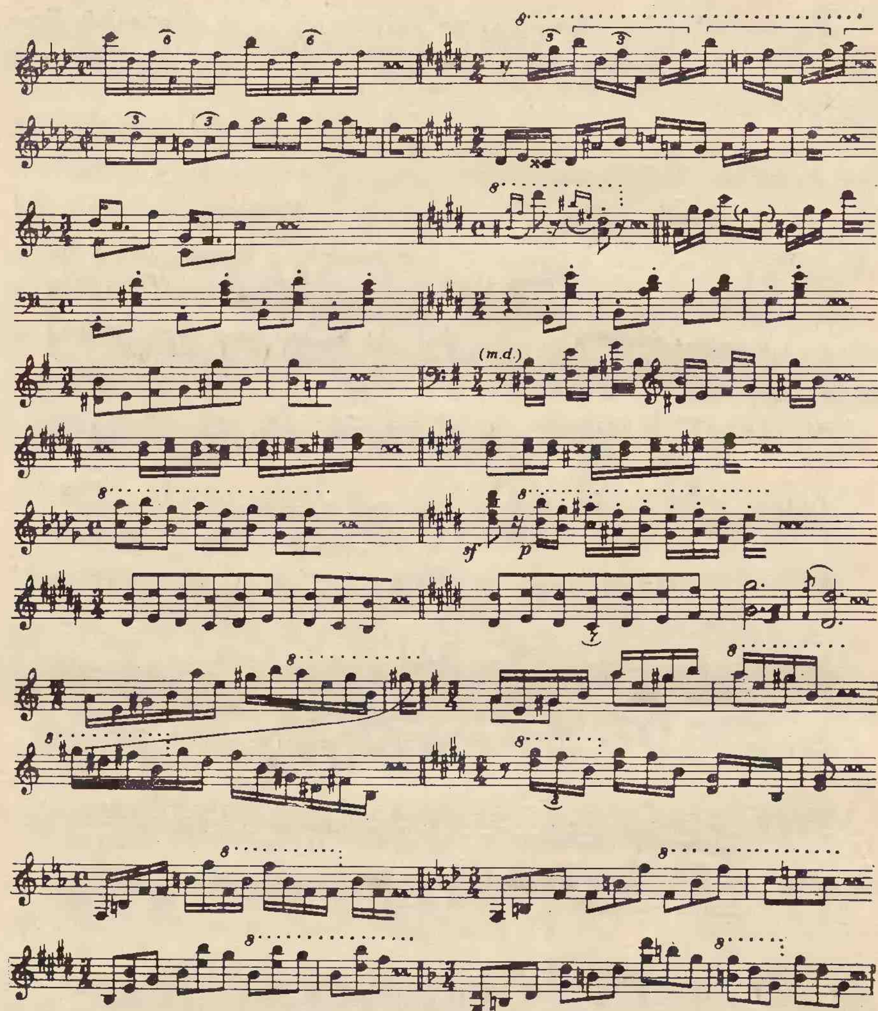
Niezrównane jest u Chopina użycie tercji, sekst a przede wszystkim mieszanych podwójnych chwytów. Wystarczy tu wskazać chociażby na początek Impromptu Fis-dur, podwójne dźwięki w lewej ręce Preludium B-dur, początek Berceuse i Barkaroli, Nokturn G-dur, „temat boczny“ Fantazji f-moll i wreszcie traktowanie prawej ręki w Impromptu Ges-dur. Ten rodzaj kunsztu Chopina wywarł szczególnie silny wpływ na dwie albo nawet trzy następne generacje pianistów, dowodem czego są liczne podwójno-chwytowe opracowania Etiudy f-moll op. 25 (Brahms, Godowski, Szendy, Wolfsohn) i Walca op. 64 nr 1 (Joseffy, Reger, Rosenthal, Philipp). Charakterystyczne są także dla Chopina pasaże, w których występują na przemian podwójne chwyty normalne i łamane (przykład VI c, f).

Na zakończenie należy jeszcze zaznaczyć, że w obydwóch Koncertach Chopina zawarta jest w zarodku prawie cała problematyka jego 24 Etiud [10]):

PRZYKŁAD XIV

Etiudy Koncerty

10) Obydwa Koncerty ukończył Chopin w latach 1829—30. Etiudy zostały wydane wprawdzie o kilka lat później (op. 10 w r. 1833, op. 25 w r. 1837),



Stwierdzenie tego stanu rzeczy uważam dlatego za ważne, ponieważ koncerty powstały mniej więcej w tym samym czasie, co i etiudy. Struktury techniczne powyższego przykładu, rozpatrywane jako elementy muzyczne, formotwórcze (motywy) spełniają najroz-

---

ale, jak powiada N i e c k s w biografii Chopina (tom I, str. 275 niemieckiego wydania z r. 1880), „pomiędzy utworami, które Chopin napisał przed przyjazdem do Paryża, znajdowała się większa ilość Etiud op. 10, jak też niektóre Etiudy z op. 25".

maitsze zadania. Są one wplecione tak organicznie zarówno w etiudach jak i koncertach, że podobieństwo to da się wytłumaczyć tym, że Chopin w tym okresie twórczości interesował się specjalnie problemami technicznymi pianistyki, które dzięki tajemniczemu procesowi dojrzewania, przekształcając się w muzykę, dawały w rezultacie dzieło sztuki pod postacią części koncertu czy etiudy.

Mgr WŁADYSŁAW HORDYŃSKI

PAMIĄTKI PO CHOPINIE W ZBIORACH KRAKOWSKICH

Przechowywane w zbiorach krakowskich pamiątki po Chopinie ilościowo nie przedstawiają się okazale, niemniej jednak, stanowiąc często jeden z najcenniejszych fragmentów spuścizny po genialnym kompozytorze, zasługują na dokładne omówienie. Niektóre z nich są bardzo dobrze znane naszym chopinologom, toteż w takich wypadkach ograniczę się do ogólnej wzmianki i podania literatury. W wykazie tym poza autografami, uwzględniam zachowane w zbiorach podobizny, wszelkiego rodzaju pamiątki, cenniejsze wydania dzieł oraz materiały do biografii kompozytora. Jakkolwiek proweniencja tych pamiątek nie zawsze da się ustalić, i czasem jest małego znaczenia, będę się starał ją w miarę możności uwzględniać. Aby dać niniejszemu opisowi jak największą przejrzystość i łatwość orientacji, będę opisywał pamiątki w następującej kolejności:

1) Ikonografia, 2) Różne pamiątki, 3) Rękopisy oraz programy i wycinki z gazet, 4) Nuty drukowane w kolejności opusów, z uwzględnieniem jedynie ważniejszych wydań.

Zacznę opis od zbiorów w Muzeum XX. Czartoryskich jako od tej instytucji, która posiada ilościowo i jakościowo najcenniejsze pamiątki, zebrane przeważnie dzięki staraniom znakomitej uczennicy Chopina, Marceliny Czartoryskiej.

I. Muzeum XX. Czartoryskich

1. Wśród ikonografii chopinowskiej w Muzeum XX. Czartoryskich znajdujemy:

Kopię portretu Chopina pędzla Ary Scheffera, zrobioną przez Stanisława Stattlera dla Marceliny Czartoryskiej w 1858 r. (sygn. I. 1063).[1])

Rysunek ołówkowy Teofila Kwiatkowskiego, przedstawiający Chopina na łożu śmierci, a dedykowany dn. 17. X. 1849 Marcelinie „serca i duszy do śmierci przyjaciółce Chopina" (sygn. R. r. 1922) [2]) i drugi egzemplarz tego ry-

---

[1]) F. Hoesick: „Chopiniana", s. 107, reprodukcja w pracy S. S. Komornickiego, Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, Kraków 1929, repr. Nr 132.

[2]) F. Hoesick: „Chopiniana", s. 111.

sunku oprawiony na początku autografu Krakowiaka z dedykacją Kwiatkowskiego „Panu Cichockiemu 17. 8. bre 1849 Parysz (!)"

Projekt Bolesława Syrewicza na pomnik Chopina robiony ołówkiem, przedstawiający popiersie w nyży ściennej (sygn. I. 1074).

Szkic ołówkowy Januarego Suchodolskiego „Chopin przy fortepianie" (sygn. R. r. 1712).

Rysunek lawowany sepią, niewiadomego autora, przedstawiający nagrobek Chopina na cmentarzu w Paryżu, wprawiony na początku zbioru nekrologów, wydrukowanych z powodu śmierci Chopina (sygn. I. 1071).

F. Chopin z maski pośmiertnej, rysunek Adama Smoleńskiego (bez sygnatury).

Litografia „Raunheim d'après Kwiatkowsky", popiersie (sygn. R. 213).

Litografia ta wykazuje uderzające podobieństwo do portretu Chopina, będącego własnością A. Cortot, a reprodukowanego w katalogu paryskim wystawy chopinowskiej w 1932 r.

Litografia „M. Fajans d'après Ary Scheffer" (sygn. R. 1792 i 12485).

Drzeworyt „d'Mrac", reprodukcja medalu A. Bovy'ego (sygn. R. 214).

Drzeworyt A. Regulskiego, popiersie z podobizną autografu (sygn. R. 223).

Miedzioryt Roberta Reyhera wydany w Berlinie (sygn. R. 1793).

Akwaforta Ludwika Michalka wydana w Wiedniu (sygn. R. 1794).

Fotografia portretu Chopina rysowanego przez George Sand (sygn. I 1065) [3])

Nadto wymienić tu jeszcze należy odlew pierwotny maski pośmiertnej Chopina [4]) (sygn. I. 1067), popiersie dłuta Clesingera (sygn. I. 1062) [5]) oraz medal z profilem Chopina robiony przez Bovy'ego (sygn. I. 1069) [6]).

2. Pamiątki zebrane w Muzeum są następujące:

Ręka Chopina odlew z brązu (sygn. I. 1070) [7]),

bukiet zeschłych kwiatów z pogrzebu Chopina przewiązany krepą, (sygn. I. 1066) [8]),

urna z porcelany sewrskiej oprawna w brąz złocony, ofiarowana Chopinowi przez Marię Amelię, żonę króla Ludwika Filipa (sygn. I. 1068) [9]),

dwie komódki z epoki Restauracji, z oszklonymi nadstawkami, fornirowane mahoniem z brązownaiem (sygn. XX. O. 359, 360).

Wszystkie te pamiątki pochodzą ze zbiorów Marceliny Czartoryskiej.

3. Wśród rękopisów znajdują się:

bardzo cenny autograf Krakowiaka z łącznie oprawnymi dwoma szkicami do ostatnich taktów Impromptu op. 36 (sygn. rkp. 2751) [10]).

---

[3]) F. Hoesick: „Chopiniana", s. 110.

[4]) F. Hoesick: „Chopiniana", s. 112.

[5]) F. Hoesick: „Chopiniana", s. 107, reprodukcja w pracy tegoż „Chopin" Warszawa 1911, t. 3, s. 251.

[6]) F. Hoesick: „Chopiniana", s. 113.

[7]) F. Hoesick: „Chopiniana", reprodukcja w pracy tegoż „Chopin", Warszawa 1911, t. 3, s. 309.

[8]) F. Hoesick: „Chopiniana", s. 113.

[9]) F. Hoesick: „Chopiniana", s. 113, reprodukcja w pracy tegoż „Chopin", Warszawa 1911, t. 2, s. 151.

[10]) W. Hordyński: „Zbiór muzyczny w Bibliotece XX. Czartoryskich w Krakowie", Kraków 1937, s. 2 (odb. z „Przeglądu Bibliotecznego" 1937 z. 3).

Mazurek op. 67, nr 4 (odpis, sygn. Kl. 109) [11],

20 listów Chopina do Grzymały (sygn. I. 1072—3) [12],

list do Wojciecha Grzymały, pisany z Marsylii, dn. 16. IV. 1839 [13],

dwa listy George Sand do Grzymały z dopiskami Chopina, jeden bez daty, wysłany z Palmy po 3-im a przed 14. XII. 1838, a drugi z Nohant z 26. VIII. 1846 [14].

Dopiski te są treści następującej: „Prosi ona moje życie żeby tego przypadkiem do jakiego dziennika nie dawać [15], bo by miała nieprzyjemności z Bulozem — ona sobie wystawia, że to zapewne do jakiego... (nieczytelne), który można łatwo zrobić np. z (2 słowa nieczytelne) itd. Co bądź — nienarażay ją na nieprzyjemności z Bulozem [16]. Ciebie kochamy i ściskamy i radziby jednym tchem zdrowiu przywrócić, bez którego ty nie żyjesz. — Jeszcze raz przypominam Ci nienarażay ją — Znużona spoczywa i dała mi polecenie prosić Cię o to. Co też to za blagery te hiszpanie w Paryżu — widzisz jak tu poczty chodzą i jakie łatwe korresp. Mojego fort(epianu) nie mam i zapewne mi za rok przyjdzie, mimo to kochaj mię Ch-".

Drugi dopisek jest tej treści: „Moje życie — ściskam Cię — Kochany Delacroix list Ci odemnie duży zawiezie [17]. — Jak żyjesz? Napisz słówko. Twój dozgonny Ch. Tutaj z łaski Boskiej zdrowi dosyć".

Nadto wymienić należy podpis Chopina na książce St. Potockiego „O wymowie i stylu", Warszawa 1815 (Biblioteka Młochowska złożona w depozycie w Muzeum XX. Czartoryskich (sygn. 1294) [18].

Reszta rękopisów, o których wspomina Hoesick w „Chopinianach" w części zatytułowanej „Nowe Chopiniana" w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie [19], oraz cztery listy do Grzymały [20] były widocznie w tym czasie w Muzeum w charakterze depozytu i na stałe do zbiorów nie weszły.

Z materiałów do biografii posiada Muzeum kilka listów z wzmiankami o Chopinie w korespondencji ks. Marceliny Czartoryskiej do ks. Władysława Czartoryskiego (sygn. rkp. Archiwum XX. Czartoryskich N. 383), bardzo ciekawych jako dowody prawdziwej życzliwości i przyjaźni dla Chopina. Pierwszy z nich najprawdopodobniej z 1847 r. pisany po francusku z wiadomością

---

[11] W. Hordyński: „Zbiór muzyczny w Bibliotece XX. Czartoryskich w Krakowie", s. 4.

[12] F. Hoesick: „Chopiniana", s. 115.

[13] L. Binental: „Chopin—Mickiewicz—G. Sand. Nieznane listy Chopina i Mickiewicza", Kurier Warszawski 17, I. 1937. Fotografia tego listu Chopina znajduje się w katalogu „Frédéric Chopin, George Sand et leurs amis. Exposition à la Bibliothèque Polonaise", Paris 1937, przed str. 59.

[14] Opublikowane po raz 1-szy przez podpisanego w Kalendarzu IKC na rok 1938, s. 220 (z fotografią autografu).

[15] Mowa tu o wysłanym fragmencie powieści G. Sand „Lelia".

[16] Franciszek Buloz redaktor „Revue des deux mondes".

[17] List Chopina z tego czasu nie jest znany i zapewne zaginął.

[18] Zetowski Stanisław: „Nieznana pamiątka po Fryderyku Szopenie", „Muzyka" 1934, nr 10—12, s. 364.

[19] F. Hoesick: „Chopiniana" s. 381.

[20] F. Hoesick: „Chopiniana", s. 166.

o ostatniej lekcji, dalsze już z okresu choroby Chopina po powrocie z Anglii, a ostatni pisany po jego śmierci.

Treść ich jest następująca: „Paris 15. X. (1847?) [21]): Je vais tout à l'heur prendre une derni(ère) (wydarte) leçon chez Chopin et vous vous doutez bien que s'est a mon grand regret".

(Londyn) 23. XI. (1848). „Kochany Włodzio! Piszę do Ciebie... żebyś mi dał wiadomości o Chopinie, wyjechał on dzisiaj z Londynu mocno był cierpiący i bardzo się obawiam żeby mu droga jeszcze więcej nie zaszkodziła. Bądź więc tak dobry i pójdź do Niego dowiedz się jak podróż odbył i czy łatwiej oddycha w Paryżu niż w ciężkiej atmosferze londyńskiej".

Würzburg 18. IV. (1849). „Czy Panna Dorville chodzi znów na lekcje do Chopina, czy nie możnaby zamiast niej posłać Emilię?" i w tymże liście „Mam tutaj dość niedoskonały fortepian na którym od tego czasu jak Marcelek zdrowszy, pozwalam sobie brzęczyć — nauczyłam się na pamięć Scherzo a teraz pocę się nad Balladą".

Würzburg 1. V. (1849). „Mocno mnie wiadomość o Chopinie zasmuciła — proszę Cię (ile) (wydarte) możesz bywaj u niego, powiedz mu, że się bardzo kłaniam".

Würzburg 16. V. (1849). ...„pójdź do Pani Kiseleff [22]), prosiłam ją aby do Warszawy kazała napisać prosząc o paszport dla siostry i szwagra Chopina — spytaj jak ten interes stoi i poproś Panią Kisel(eff), aby o tem nie mówiła dopóki nie będzie otrzymany dobry rezultat, bo nie chciałabym żeby biedny Chopin miał niepotrzebną niespokojność umysłu z tego powodu. Przesyłam Ci też list do Chopina nieznając teraźniejszego jego adresu".

Paryż 1. XI. (1849?) [23]) „Niedziela rano... Obiecałam już dawno siostrze Chopina pójść z nią na kazanie X. Deguerry, ma to być dziś z powodu wszystkich świętych jest wielka uroczystość w kościele La Madeleine".

Drugim bardzo cennym materiałem jest zbiór artykułów pośmiertnych zebranych przez Marcelinę Czartoryską (sygn. I. 1071) i powklejanych w książce oprawnej w czarny półskórek z wklejonym na początku, wspomnianym wyżej rysunkiem nagrobku Chopina. O tym zbiorze pisał już Hoesick [24]), tu więc ograniczę się tylko do podania dokładnego wykazu wycinków. Wszystkie pochodzą z 1849, więc roku nie będę podawał przy poszczególnych pozycjach. O ile artykuł jest podpisany, podaję podpis w nawiasie.

1) „Le National" 18. X.

2) „Le Constitutionnel" 19. X.

3) „Le Courrier Français" 19. X.

4) „Nouvelles Diverses" 19. X.

5) „Mesigger des Théâtres et des Arts" 19. X.

6) „L'Ordre" 21. X. (P. Scudo)

---

21) Wszystkie listy są niestety bez podania roku.

22) Żona posła rosyjskiego w Paryżu, Mikołaja K.

23) „Niedziela rano" jest chyba przez omyłkę przez księżną napisana, bo dzień Wszystkich Świętych w niedzielę wypadał dopiero w 1851 r., kiedy już siostry Chopina w Paryżu nie było. Odniesienie tego do poprzednich lat, również nie odpowiada rzeczywistości.

24) F. Hoesick: „Chopiniana", s. 142.

7) „L'Opinion Publique" 21. X.
8) „Journal des Débats" 19. X.
9) „Journal des Débats" 22. X. (J. J(anin)
10) „La Presse" 22. X. (Théophile Gautier)
11) „Revue et Gazette Musicale de Paris" 21. X.
12) „La Musique" 21. X.
13) „Journal des Débats" 27. X. (H. Berlioz)
14) „L'Illustration" 27. X. (G. B.) z podobizną medalionu A. Bovy'ego
15) „La Tribune des Peuples" 31. X.
16) „L'Artiste" 1. XI. (A. H.)
17) „La Tribune des Peuples' 31. X. (identyczne z poz. 16).
18) „Revue et Gazette de Théâtre" 1. i 4. XI.
19) „The Illustrated London News" 27. X. (z podobizną Chopina)
20) „The Daily News" 2. XI.
21) „John Bull" 3. XI.
22) „The Morning Post" 14. XI. (Atlas)
23) „Le Pays" 3. X.
24) „Le Siècle" 4. XI. (Eugène Guinot, Oscar Comettant)
25) „La Presse" 5. XI. (Théophile Gautier)
26) „L'Assemblée Nationale" 6. XI.
27) „Le Pays" 11. XI. (Un Parisien)
28) „La Réforme" 5. XI. (Auguste Luchet)
29) „Journal des Débats" 4. XII.

Dział nut posiada następujące cenne wydania:

Etudes pour le piano dédiés à Madame la Comtesse d'Agoult par F. Chopin. Op. 25 Deuxième livre d'Etudes. Paris chez Henry Lemoine s. 1, nlb. 53. Znak wyd. „2776 HL" (sygn. Kl. 18).

Deux Nocturnes pour le piano dédiés à Madame la Comtesse d'Appony par Fréd. Chopin. Op. 27. Paris chez Maurice Schlesinger s. 11. Znak wyd „M. S. 1935" (sygn. Kl. 20).

Quatre Mazurkas pour le Piano dédiées à Mademoiselle la Comtesse Rose Mostowska par F. Chopin. Oeuv. 33 Paris chez Maurice Schlesinger s. 16. Znak wyd. „M. S. 2714" (sygn. Kl. 1).

3 Mazurkas pour Piano dédiées à Madame la Comtesse Laure Czosnowska par F. Chopin. Op. 63. Paris Maison M-ce Schlesinger, Brandus et Cie s. 10. Znak wyd. „B. et Cie 4742" (sygn. Kl. I).

24 Etudes pour le piano divisées en deux Livraisons: Op. 10 1-er Livre de douze Etudes dédiées à son Ami François Liszt. Op. 25. 2-e Livre de douze Etudes dédiées à Mme la C-tesse d'Agoult par F. Chopin. Paris, S. Richault I. s. 3 nlb. 54, II s. 3 nlb. od 55—107. Znak wyd. „R. 4362" (sygn. 40150 III).

A son Ami Camille Pleyel 24 Préludes dans tous les Tone majeurs et mineurs pour le piano par F. Chopin, Oeuv. 28. Divisées en deux Livraisons. Paris S. Richault. I. s. nlb, 17. II. 3 nlb. od 18—41. Znak wyd. „4361 R" (sygn. 40. 52 III).

Collection complète des Valses et Mazurkas de Fr. Chopin. Paris E. Heu s. 3 nlb, 159. Znak wyd. „E. H. 607" (sygn. 40175 III).

Oeuvres posthumes pour piano de Fréd. Chopin publiés sur manuscrits originaux avec autorisation de sa famille par Jules Fontana, 1-re Livraison. Fantaisie

Impromptu s. 1 nlb, 9. Znak wyd. J. M. 3523, 2-e Livraison. Quatre Mazurkas Nr 1 à 4 s. 10. Znak wyd. „J. M. 3524", 3-e Livraison. Quatre Mazurkas Nr 5 à 8, s. 9. Znak wyd. „J. M. 3525", 4-e Livraison. Deux Valses Nr 1 et 2 s. 10. Znak wyd. „J. M. 3526", 5 Livraison. Trois Valse Nr 3 à 5 s. 9. Znak wyd. „J. M. 3527", 6 Livraison. Trois Polonaises Nr 1 s. 9. Znak wyd. „J. M. 3528", Nr 2 s. 9. Znak wyd. „J. M. 3529", Nr 3 s. 9. Znak wyd. „J. M. 3530", 7-e Livraison: Nocturne, Marche funèbre et trois Ecossaises s. 10. Znak wyd. „J. M. 3531", 8-e Livraison, Rondo à deux pianos s. 17, 15. Znak wyd. „J. M. 3532" Paris. Ancienne Maison Meissonnier E. Gerard et C-ie (sygn. 40151 III).

Poza tym z nowszych wydań ciekawy egzemplarz z „Oeuvres de Fr. Chopin", zawierający Sonatę h-moll op. 58, wydaną w Warszawie przez Gebethnera i Wolffa z następującymi notatkami ręką Marceliny Czartoryskiej na karcie tytułowej u góry „Grodno, 12 sierpnia 1886 wiernie kochająca Ciebie Marcelina", a u dołu „tę sonatę wyrzępoliłem w Wilnie na ulicy 17 sierpn."

II. Biblioteka Jagiellońska[25]

Drugą z kolei instytucją posiadającą szereg cennych pamiątek po Chopinie jest Biblioteka Jagiellońska *).

1) Dział ikonograficzny przedstawia się tu znacznie skromniej, gdyż posiada jedynie następujące litografie:

Wykonaną w Dreźnie według akwareli Marii Wodzińskiej zrobionej w Marienbadzie w 1836 r. (sygn. 2383)[26];

trzy różne odbitki litografii B. Podczaszyńskiego, przedstawiające Chopina na łożu śmierci, według rysunku T. Kwiatkowskiego (sygn. 2373, 2374, 10224).

litografię Leona Wyczółkowskiego według portretu E. Delacroix (sygn. 7049),

litografię H. Aschenbrennera, wykonaną u A. Dzwonkowskiego w Warszawie (sygn. 10277).

litografię anonima z połowy XIX wieku, wzorowaną na litografii Aschenbrennera (sygn. 10363).

2) Z pamiątek znajduje się w zbiorach jedynie pukiel włosów Chopina, ofiarowanych przez Ludwikę Jędrzejewiczową Bohdanowi Zaleskiemu z dedykacją „Przyjacielowi Fryderyka Bo. Zaleskiemu" i bilet wizytowy z adresem londyńskim „48 Dover Street".

3) Wśród rękopisów znajdują się dwa autografy Chopina, jeden to Walc h-moll op. 69 nr 2, ofiarowany Bibliotece przez Oskara Kolberga z następującą

[25]) W. Hordyński: „Pamiątki po Szopenie w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej" Tydzień Kulturalno-Literacki, nr 39. Dod. do „Głosu Narodu", Kraków 24. XII. 1936.

[26]) Reprodukcja w pracy Hoesicka: „Chopin", Warszawa 1911, t. 2, s. 187.

*) Artykuł powyższy był pisany i przygotowany do druku przed wojną. Obecnie przejrzany i uzupełniony, nie obejmuje jednak opisu cennej kolekcji Edwarda Ganche'a, która z pewnymi brakami weszła w czasie wojny do zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej. Dokładny opis zbiorów Ganche'a znaleźć można w katalogu powielanym, zrobionym przez wiedeńską firmę antykwarską Henryka Hinterbergera, który oferował tę kolekcję przed wojną za 2 milj. franków franc. (Egzemplarz tego katalogu posiada Biblioteka Instytutu Fryderyka Chopina w Warszawie).

dedykacją: „Oryginał walca ofiarowanego memu bratu Wilhelmowi w r. 1829 ofiaruję Bibliotece Jagiellońskiej dnia 29 marca 1881 O. Kolberg", drugi to mazurek cis-moll op. 50 nr 3, ofiarowany wraz ze zbiorami Bohdana Zaleskiego przez Dionizego Zaleskiego [27]). Prócz tego w darze tym znalazły się cztery listy Chopina do Zofii Rosengardt (późniejszej żony B. Zaleskiego) w sprawie lekcyj pisane w l. 1843—1845, oraz dwa bilety do Witwickiego. W zbiorach autografów z darów W. Górskiego znajduje się nadto mała karteczka pisana przez Chopina bez podania adresata [28]). Treść listów do Z. Rosengardt jest następująca:

Nohant 16. VI. 1843 „Rodzice i siostry a teraz Witwicki tyle mi dobrego o Pani piszą — że mocno żałuję, iż nie miałem przyjemności poznania i słyszenia Jej przed moim wyjazdem z Paryża. Chociaż tu jeszcze kilka miesięcy zabawić myślę — nie tracę jednakże nadziei widzenia Pani za moim powrotem i stania się użytecznym o ile tylko w mojej mocy będzie. Proszę Pani przyjąć zapewnienie naylepszych życzeń moich F. Chopin".

Oba następne listy są bez daty i pochodzą najprawdopodobniej z końca 1843.

„Nie bal Xiężny przyczyną — ale moja dychawica, że jutro rano nie będę mógł mieć przyjemność słyszenia Pani — może we czwartek czas znaydę i słowo napiszę. Wszystkiego dobrego Ch. Wtorek wieczór".

„Jeżeli Pani się podoba dziś o kwadrans na pierwszą to będę mógł Pani posłuchać, wszystkiego naylepszego Chopin, sobota rano".

Czwarty list jest pisany na żałobnym papierze listowym (Paryż, III 1845).

„Przepraszam Panią, że tak późno dziękuję i łaję za piękne a niepotrzebne kwiatki. Chciałem być u Pani z podziękowaniem i burą, ale mnie owe zimno wstrzymało. Ciepleyszych dni czekam na rozpoczęcie moich lekcyj i spodziewam się wkrótce mieć przyjemność usłyszenia Pani F. Chopin. Przyłączam dwa bilety na koncert Gutmana. Niewiem programmu".

Treść biletów do Witwickiego i kartki do nieznanego adresata jest zupełnie błaha.

Dość dużo materiałów do życiorysu Chopina znajduje się w dwóch rękopisach. Pierwszy to nr 5322, zawierający „Materiały do dziejów muzyki, w Polsce", zebrane przez L. Petera, a obejmujące 66 zeszytów z odpisami z różnych czasopism i książek. Na podstawie indeksu do tego rękopisu (sygn. rkp. 5323) możemy z łatwością odszukać kilkadziesiąt notatek odnoszących się do Chopina. Drugim zajmę się dokładnie jako wyłącznie odnoszącym się do Chopina. Zawiera on „Chopiniana" zebrane przez dr Stanisława Zieleniewskiego (zmarłego w 1890 r.). Jest to właściwie zbiór artykułów o Chopinie w wycinkach i całych numerach oraz odpisach. Rękopiśmienne zapiski, stosunkowo bardzo nieduże, przedstawiają się następująco: Na k. 1 „W Londynie wydano nieznany dotąd Fr. Chopina „Mazurek", dedykowany pani Nicolai, żonie radcy poselstwa", notatka z „Tygodnika", Lwów 1874, nr 7, a obok kartka z odpowiedzią od firmy Augener et Co. w Londynie z 21. V. 1884, że tego Mazurka nie można nabyć, na k. 4 r. „Biografia Chopina" spis 12 biografii, na k. 5 r. „zapiski" doty-

[27]) Oba autografy reprodukowane w Kalendarzu IKC na r. 1936, s. 129-30.

[28]) Cała ta korespondencja opublikowana została po raz pierwszy przez podpisanego w Kalendarzu IKC na rok 1937, s. 217 (z czterema reprodukcjami autografów).

czące ikonografii chopinowskiej. Na k. 6 r. dedykacje Chopinowi i na k. 8 r. chronologia kompozycji Chopina, bardzo ogólna. Poza tym w rękopisie jest oprawiona litografia „Czasu", przedstawiająca Fryderyka Chopina podług medalionu A. Bovy'ego z 1837 r. i wprawione są następujące artykuły o Chopinie, przeważnie drukowane. O ile są to odpisy, to podaję uwagę w nawiasie.

K. 1v.—2v. (sw) „Z życia Chopina", „Gazeta Lwowska"; 3. I. 1880, Nr 2 (odpis).

k. 3 r. Autograf Chopina. Notatka o licytacji rękopisu Chopina (Sonaty c-moll w Lipsku w księgarni „List i Franke", „Czas" 1882).

Wyjaśnienie p. Ludwiki z Jędrzejewiczów Ciechomskiej w sprawie ostatniego fortepianu Chopina. „Czas" 23. IV. 1885.

Notatka z „Jutrzenki", dziennika krakowskiego z 23. XI. 1848 Nr 197, że w Londynie 16. XI. był „bal dany na korzyść znacznej liczby emigrantów Polaków, w Anglii się znajdujących... Bal poprzedzony był koncertem „w którym m. in. wziął udział Chopin — który odegrał mazurek swojej kompozycji" (odpis)

k. 4 r. Notatka o zamieszczeniu przez czasopismo niemieckie „Daheim" reprodukcji obrazu Siemiradzkiego „Chopin u ks. Radziwiłła". „Czas" 19. II. 1890.

k. 5 r. Notatka o ofiarowaniu Muzeum Narodowemu w Krakowie portretu Chopina pośmiertnego, robionego akwarelą przez T. Kwiatkowskiego. „Czas" 7. V. 1885. Notatka o wystawieniu obrazu H. Siemiradzkiego w salach Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie. „Czas" 15. VII. 1888. Ogłoszenie o sprzedaży reprodukcji obrazu H. Siemiradzkiego przez K. Kozłowskiego w Poznaniu.

k. 9—11 List Chopina (do rodziców z 1825 r. z Kowalewa) „Echo Muzyczne i Teatralne", Warszawa 22. VIII. 1885 (odpis).

k. 13—15 Jan Kleczyński. „Śmierć Chopina". „Echo Muz. i Teatr." Warszawa 24. VIII. 1885.

k. 18 Liszt Franz: „Die letzten Augenblicke Chopin's. „Fremden—Blatt", Wien 26. X. 1876.

k. 26 v. „Chopin" (krótki artykulik z reprodukcją biustu, robionego przez panią Beaumont-Castries), „L'Illustration", Paris 4. VIII. 1877.

k. 28 r „Z życia Chopina", „Echo" Kraków 5. X. 1878.

k. 30 v. Notatka o obchodzie w mieście Peterson uroczystości urodzin Chopina". „Echo", Kraków 23. XI. 1878.

k. 32 r. — v. J. S.: Charakterystyka niektórych utworów Chopina. „Echo". Kraków 11. I. 1879.

k. 33 r. — v. Kleczyński Jan: 35-letnia rocznica śmierci Fryderyka Chopina i Czesław: Nokturn Chopina (wiersz). „Echo Muzyczne i Teotralne", 18. X. 1834.

k. 34 v. F. Chopin na łożu śmierci rys. T. Kwiatkowskiego.

k. 35 v. Pokój Chopina w Paryżu, plac Orleański nr 9. podług akwareli Lemerciera (obie pozycje to wycinki z „Echa" j. w.).

k. 42 v. Fryderyk Chopin w 18-tym roku życia (podług portretu familijnego), „Echo Muzyczne i Teatralne", Warszawa. Prospekt na rok 1885 (wzorowane na portrecie Miroszewskiego).

k. 46 r. Podobizna Chopina wśród portretów „Geniuszów nauki i sztuki". Drzeworyt F. Tegazza, „Tygodnik Ilustrowany", Warszawa 22. II. 1873.

k. 65 v.—67 v. J. Kleczyński: „Fortepian i jego znaczenie w historii muzyki" — z ustępem poświęconym Chopinowi. „Bluszcz", Warszawa 28. IV. 1875.

25

k. 69 v. Ręka Chopina (reprodukcja).

k. 70 r. F. Szopen. Podług kamei wyrzeźbionej w Paryżu (przez Islera).

k. 72. v. A. Pług. Poświęcenie nagrobka Fryderyka Szopena oraz pamiątki po nim (odlew brązowy jego ręki i portret z kamei). „Kłosy", Warszawa 4. III 1880.

k. 82 r. Grób Fryderyka Szopena na Père Lachaise w Paryżu, według szkicu T. Axentowicza rysował F. Brzozowski, „Tygodnik Illustrowany", Warszawa 6. XI. 1886.

k. 88 r. Półkozic Alexander: (pseud. Al. Niewiarowskiego): O Juliuszu Słowackim. Fragment pamiętnika z ustępem o Chopinie, „Biesiada", Warszawa 17. IX. 1886.

k. 94 r.—95 v. Wł. Sabowski: Dwaj biografowie Chopina (Karasowski i Szulc). „Gazeta Lwowska", 1 i 3 IX. 1881.

k. 96 r. v. Kilka szczegółów o Fryderyku Chopinie i Lucjanie Siemieńskim, „Czas" 24. I. 1879.

k. 97 r. Notatka o rozprawie Legouvé Etudes et souvenirs de théâtre, ogłoszonej w Temps'ie (charakterystyka Chopina), „Czas" 10. X. 1880.

k. 99 r. 101 r. Żeleński Wł.: Fryderyk Chopin przez Henryka Blaze de Bury, „Revue des deux Mondes" (recenzja), „Czas" 23 i 24. X. 1883.

k. 102 r. Bylicki Franciszek: Anna Essipoff (z wzmiankami o Chopinie), „Czas" 29. X. 1886.

k. 103 r. Kilka wspomnień z życia Liszta (z wzmianką o Chopinie), „Czas" 8. VIII. 1886.

k. 104 r. — 106 r. Bylicki Franciszek: „F. Chopin jako człowiek i muzyk przez Fryderyka Niecksa (recenzja), „Czas" 16 i 17 VII. 1890.

W dziale materiałów drukowanych posiada Biblioteka Jagiellońska bardzo cenny i rzadki program koncertu Chopina w Londynie w 1848 r., o którym to koncercie tak pisze Hoesick: „Szopen zdecydował się na danie własnego koncertu, w formie poranku muzycznego, który odbył się w dniu 23 czerwca (1848) o godzinie 3 po południu, w sali pani Sartoris przy Eaton Place nr 99. Ograniczona liczba biletów była po gwinei, co było niepraktykowanie wysoką ceną, sprzedażą ich trudniła się firma wydawnicza Cramer Beale & Comp. Na kilka dni przed koncertem pojawiło się w Times'ie z dnia 15 czerwca krótkie ogłoszenie, zapowiadające ten występ Chopina. Ale obeszło by się i bez płatnego ogłoszenia, jeśli chodziło o to, żeby wszystkie bilety zostały rozkupione, bo zbyt wielu było takich, co chcieli usłyszeć Chopina. Jakoż salon pani Sartoris (z domu Adelajdy Kemple), gdy nadszedł dzień koncertu wypełnił się po brzegi, przeważnie płcią piękną... Gdy nadszedł dzień koncertu, w którym wziął także udział Mario, słynny tenor, wszystko odbyło się według programu. Chopin grał na fortepianie Broadwooda same kompozycje własne, a grał same rzeczy mniejsze, nokturny, etiudy, mazurki, dwa walce i swą przepiękną Berceuse. Widocznie, że czuł się bardzo osłabiony, ażeby się porywać na niektóre większe ze swoich utworów, na którą ze swoich sonat, na jaki ustęp z koncertów, na którekolwiek scherzo lub balladę. Tak było istotnie, było bardzo bezsilny tego dnia, co nawet odbiło się na jego grze, gdyż grał w ogóle bardzo cicho": „Tymczasem na programie, którego dokładny odpis podaję, jest zupełnie co innego: „Monsieur Chopin's Matinée Musicale, Friday, June 23 rd. 1848, at the residence of Mrs. Sartoris Nr 99, Eaton Place: to commence at three otclock. Programme:

Andante (op. 22), précedé d'un Largo... Chopin... M. Chopin.
Air, „Le Penitent" Signor Mario... Beethoven.
Andante sostenuto 13-me et 14 Étude... Chopin... M. Chopin.
Melodie „Reine des Nuits", Signor Mario .. Alary.
Nocturne, Berceuse, Impromptu... Chopin... M. Chopin.
Romance, „Ange si pure", Signor Mario (Favorite) — Donizetti:
Mazourka, Ballade, Valse... Chopin... M. Chopin.
Pianoforte, Signor Alary.

Grał więc Szopen nie tylko nokturny, etiudy, mazurki, walce i Berceuse, względnie, co jest bardzo mało prawdopodobne, nastąpiła wbrew twierdzeniu Hoesicka, zmiana programu: Hoesick niestety nie podaje źródła swej wiadomości.

Nadto posiada Biblioteka zawiadomienie o tym koncercie następującej treści: „Monsieur Chopin Begs to announce that his Matinée Musicale will take place on Friday. June 23rd 1848 at No 99, Eaton Place; on which occasion the will perfom several of His latest compositions. To commence at three o'clock. Tickets, limited in number one guinea each, also particulars, to be had at Cramer, Beale and Co's 201, Regent Street".

Oba te druki kupione zostały od spadkobierców Stanisława Koźmiana. Mówiąc o drukach, wspomnieć muszę jeszcze o kilku ofiarowanych przez Dionizego Zaleskiego, a mianowicie: bilet wstępu na „Soirée de Mr. Chopin dans l'un des salons de Mrs Pleyel & Co, 20, Rue Rochechouart, Le Mercredi 16 fevrier 1848, a 8 heures 1/2 Rang - prix 20 francs place réservée".

Zawiadomienie o pogrzebie Chopina prawie identyczne z tym, które reprodukuje L. Binental w pracy „Chopin" [29] (ale bez czarnej obwódki i trzech wierszy od góry z oznaczeniem miejsca), zaadresowane do B. Zaleskiego. Dwa takie same zawiadomienia z czarnymi obwódkami zaadresowane do „Monsieur" oraz „Madame" Zalesky.

Druki z okazji 50-ej rocznicy śmierci: Zaproszenie Koła Polskiego Artystyczno-literackiego w Paryżu na uroczystość złożenia wieńców na grobie Chopina, dnia 17. X. 1899 r.

Zawiadomienie o nabożeństwie żałobnym za duszę F. Chopina w kościele „de Assomption" w Paryżu we wtorek 17. X. 1899.

Wiersz „A. Chopin", napisany przez A. Silvestre'a dnia 25. XII. 1899 „Pour la représentation donnée par la Société Polonaise Artistique et Littéraire".

Dwa różne programy koncertu danego przez „Société Polonaise" pour le fondation d'un prix du nom de F. Chopin" w sali Pleyel dnia 29. XII. 1899 przez Stajewską, Diémera, Stojowskiego, Górskiego, Fürstenberga i Bezelaire'a oraz z przedmową A. Silvestre'a

Zaproszenie rzeźbiarza Georges Dubois na odsłonięcie pomnika Chopina dnia 17. X. 1900 w Jardin de Luxembourg.

4. Dział nut posiada kilka bardzo ciekawych edycji dzieł Chopina a mianowicie:

Ulubiony mazur skomponowany na fortepian przez Fr. Chopin. Grywany w Teatrze Rozmaitości i na Wieczorach Tańcujących w Obudwu Ressursach w Warszawie w składzie Ignacego Klukowskiego s. 3 (op. 7 nr 1) (sygn 407 III [30])

---

[29]) L. Binental: „Chopin", Warszawa 1930, repr. 105.

[30]) Wydany w r. 1835, zob. Karłowicz M. „Pamiątki po Chopinie", s. 128.

25*

à Mademoiselle Laura Harsford Grande Valse Brillante pour le piano par Frédéric Chopin. Op. 18. 2-e Edition. A Paris, chez Henry Lemoine s. 9. Znak wyd. „3611 HL" (sygn. 2405 III).

Vingt-quatre Préludes pour le Piano dédiées à son ami J. C. Kessler par Frédéric Chopin. Op. 28 En quatre cahiers. Cah. I, Leipzig, chez Breitkopf & Haertel s. 7. Znak wyd. „6088/1", (sygn. 1734 III).

Quatre Mazurkas pour le Piano composées et dédiées à Mademoiselle La Comtesse Mostowska par Frédéric Chopin Oeuvr. 33, Leipsic chez Breitkopf & Haertel, Nr 5985 u. 16.

Trois Mazourkas pour le piano dédiées à Monsieur Leon Szmitkowski par F. Chopin. Oeuvre 50, Vienne chez Pietro Mechetti q^m Carlo s. 11. Znak wyd. „P. M. N. 3682" (sygn. 921 III).

3 Mazourkas pour piano dédiés à Monsieur Leon Szmitkowski. par F. Chopin Op. 50 A. Paris, Chez Maurice Schlesinger s. 15. Znak wyd. „3692" (sygn. 2407 III).

3 Mazourkas pour le pianoforte dédiées à Mademoiselle C. Maberly par F. Chopin. Op. 56, Leipzig chez Breitkopf & Haertel s. 15. Znak wyd. „7143" (sygn. 839 III).

Berceuse pour le piano dédiée à Mademoiselle Elise Gavard par Fréd. Chopin. Op. 57, Leipzig, chez Breitkopf & Haertel s. 7. Znak wyd. 7259 (sygn. 2269/III).

Polonaise - fantaisie pour le piano dédiée à Madame A. Veyret par Fréd. Chopin. Op. 61, Leipzig, chez Breitkopf & Haertel s. 17. Znak wyd. „7546" (sygn. 478 III).

Trois Valses pour le piano composées par Fréd. Chopin. Op. 64 Nr 1. Leipzig chez Breitkopf & Haertel s. 7. Znak wyd. „7717" (sygn. 2404 III).

à Madame la Comtesse Delphine Potocka 3 Valses pour le Piano par Fr. Chopin. Op. 64 Nr 1. Paris Maison Mce Schlesinger Brandus et Cie s. 5. Znak wyd. „B. et Cie 4743/1", (sygn. 2406 III).

Polnische Lieder componiert für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Fr. Chopin. Englische Uebersetzung von F. W. Rosier J. Schubert & Co Leipzig s. 51. Znak wyd. „5802" (sygn. 606 III).

Marche funèbre par Fr. Chopin. Varsovie chez R Friedlein. Lith. W. Otto à Varsovie, s. 7 i podobna edycja, z tą różnicą, że litografował ją „J. V. Fleck & Co" i paginacja rzymska, s. VII (sygn. 1102 III).

6 Mazourkas de Frédéric Chopin arrangées pour la voix par Mme Pauline Viardot. Paroles Françaises de L. Pomey Traduction polonaise de J. Checiński. Varsovie chez Gebethner & Wolff. Nr 1 Seize aus: Szesnaście lat s. 8. Znak wyd. „G 482 W".

Nr 2 Aime — moi, Kochaj mnie s. 10. Znak wyd. „G. 483 W".

Nr 3 Plainte d'amour. Skarga miłości s. 8. Znak wyd. „G 484 W".

Nr 4 Coquette. Zalotna s. 8. Znak wyd. „G. 485 W".

Nr 5 L'oiselet. Ptaszyna s. 7. Znak wyd. „G 486 W".

Nr 6 Séparation. Rozstanie s. 8. Znak wyd. „G. 487 W".

Polonaisen für das Pianoforte von F. Chopin. Neue Ausgabe. Leipzig, Breitkopf & Haertel s. 1. nlb. 79. Znak wyd. „11460" (sygn. 1356 III).

Edition de Poche Valses pour piano par Fr. Chopin, Op. 18, Op. 34 Nr 1, 2, 3 Op. 64, Nr 1, 2, 3... Paris, Petit ainé ed^r s. 42) egz. defektowny brak końca

Walca op. 64, nr 2 i Walca op. 64 nr 3 (Znak wyd. „P. A. 600"). Nadto zbiorowe wydania kompozycji Chopina przez Gebethnera i Wolffa w 5 tomach, P. Jurgensona w 6 tomach i Petersa w 3 tomach.

III. Muzeum Narodowe

1. Dział ikonograficzny jest tu dość bogato reprezentowany. Wymienić należy następujące zabytki: obraz „Śmierć Chopina", malowany przez Feliksa Barrias'a w 1885 r.[31]) (sygn. 73162), pochodzący z zapisu prof. E. Robin'a z Paryża.

„Chopin na łożu śmierci", malowany przez T. Kwiatkowskiego i ofiarowany przez niego Muzeum w 1885 r.

Rzeźba „Głowa Chopina", dłuta Stanisława Ostrowskiego (sygn. 72039).

Medalion brązowy zrobiony przez Marię Gerson w 1899 r.

Popiersie z brązu, podług oryginału Adama Salomona, kopiowane przez Marcinkowskiego w Paryżu w 1890 [32]).

Plakieta cynowana: popiersie F. Chopina, profil w lewo, u góry napis: Geb. 8 Febr. 1810, Gest. 17 Okt. 1849", u dołu „Fr. Chopin" (sygn. 53256).

Plakieta brązowa: głowa Chopina z profilu, zwrócona w lewo, wykonana przez Czesława Makowskiego, u góry „Chopin", u dołu „1910 C. M." (sygn. 70650).

Plakieta brązowa: popiersie; napis „Fryderyk Chopin ur. w Żelazowej Woli w r. 1810, um. w Paryżu 1849" (sygn. 123140).

Medalion brązowy: Głowa Fryderyka Chopina zwrócona w lewo, włosy długie. Oznaczone w okolu „F. F. Chopin — 50 1810—1849, 1899" (sygn. 71013).

Medalion brązowy: głowa zwrócona $^3/_4$ w prawo; napis „1810 — Fryderyk Chopin 1849", wykonana przez Antoniego Madeyskiego.

Litografia H. Aschenbrennera, wykonana u A. Dzwonkowskiego w Warszawie (sygn. 38658).

Popiersie. Litografia L. Blau'a (sygn. 41160).

Rysunek Cecylii Brand, litografował A. Kneisel w Lipsku (sygn. 37018).

Staloryt Merckla (sygn. 32653).

Trzy różne odbitki litografii B. Podczaszyńskiego, przedstawiające Chopina na łożu śmierci według rysunku T. Kwiatkowskiego (sygn. 37020, 37021, 41168).

Miedzioryt R. Reyhera, wydany w Berlinie (sygn. 6232).

Fryderyk Chopin podług medalionu A. Bovy'ego: Litografia M. Salba w Krakowie (bez sygn.).

Staloryt wedle medalu Bovy'ego, wykonany przez Schauera, wydany w Lipsku (sygn. 33344).

Litografia według rysunku Marii Wodzińskiej (sygn. 37019).

2. W dziale pamiątek posiada Muzeum ładny kałamarz Chopina, zdobiony w stylu Boulle'a, ofiarowany przez Ludwikę z Jędrzejewiczów Ciechomską (sygn. 4904 [33]).

---

[31]) Reprodukcja w pracy Hoesicka „Chopin", Warszawa 1911, t. 3, s. 227.

[32]) Niegdyś stało na Plantach w Krakowie. Reprodukcja w pracy Hoesicka „Chopin", Warszawa 1911, t. 1, s. 155.

[33]) Reprodukcja w pracy Hoesicka „Chopin" Warszawa 1911, t. 2, s. 365.

3. Wśród rękopisów Muzeum znajduje się bardzo ładny i cenny album, oprawiony w ciemno granatową skórę z artystycznymi tłoczeniami i złoconymi inicjałami „F. C." (sygn. 76089). Album liczy k. 69, w tym k. 3 r. — 68, to papier nutowy oraz 2 karty nieliczbowane, z jednej strony podklejone materią. Format 13.5 x 20.6 cm. Proweniencji jego niestety nie udało mi się ustalić, wszedł do zbiorów Muzeum przed szeregiem lat, jako dar anonima. Nuty, poza bezspornym autografem pieśni „Moja pieszczotka", są pisane charakterem wykazującym pewne podobieństwo do pisma Chopina. Jedynie kompozycja na karcie 27, Mazur z muzyką Wilczka jest zupełnie inną, obcą ręką napisana. Uwaga umieszczona z boku „Kraków, dnia 7 stycznia 1849 r." wskazuje, że już wtedy album ten został komuś ofiarowany przez Chopina. Podaję poniżej dokładny opis treści tego albumu:

na k. 1 r. „Album dany przez Chopina, gdzie piosnkę Moja Pieszczotka swojey kompozycyj własną ręką napisał".

k. 3 v.—4 r. (Moja pieszczotka) u góry nad nutami „Ritornela" (tylko głos z podpisanymi słowami).

k. 4 v.—6 r. fragment z opery włoskiej.

k. 7 r. „Il Giuramento Mercadante Eioisa", szkic obejmujący niecałe trzy takty bez słów, u góry data „le Juillet 1845".

k. 11 v. napis „Romanza Tu mi chiedi Mercadante", bez nut.

k. 13 v. „Andante Sonnambula [34]) Marboeuf" 7 i data „23 Maia 1845" 7 taktów (fragment).

k. 14 v. toż powtórzone z identycznym napisem, ale tylko 5 taktów z czego 3 całkowite, a 2 szkice; pod tym podpis „modele zrobione 23 czerwca 1845".

k. 15 v.—18 r. toż powtórzone z identycznym napisem i datą, częściowo nad tekstem włoskim podpisane słowa polskie. Brak końca.

k. 21 r. — v. „Olivier" i data „15 Aout 1843".

k. 22 r.—23 v. u góry napis „Puritani Marbeuf 7, 23 Juin 1845 Arturo".

k. 24 r.—25 r. „Sonnambula" [34]) 24 Maia 1845 Marbeuf 7". Słowa włoskie i polskie podpisane ołówkiem.

k. 25 v. „Andante sostenuto" bez autora. Inc. „De profundis — z boku data „5 maia 1846 Hotel Richepance" (fragment liczący 10 taktów).

k. 27 v.—28 r. „Mazurek z muzyką F. Wilczka" na k. 28 r. z boku, „Kraków, dnia 7 stycznia 1849 r."

k. 58 r. — 59 r. „Aie Luli, refrain populaire en Russie, musique de E. Voisel 29 Aout 1845 Marbeuf 7".

k. 59 r.—60 v. „Afflitta" Romance musique de Massini 19 Aout 1845 Marbeuf 7".

k. 61 r. — 63 r. „Canzonetta di Mercadante" 30 czerwca 1845 Marbeuf 7 (fragment) na k. 61 r. z boku, „7 Maia 1846 Rue et hotel Richepance".

na k. 63 r. z boku „13 Maia 1846. Sobota oczekuiąc wizyty gospodarza z ferme 23".

k. 65 v. „Points d'orgue", szkice.

k. 66 r. „Mercadante—Penear che in questi luoghi" szkic w dwu liniach bez podziału na takty, z boku napis „31 stycznia 1846. Hotel Richepance w dzień wizyty Koźmiana z Edlinem".

---

[34]) W. Belliniego.

k. 66 v. „Romanza". Fragment, niecałe 2 takty.

Drugim rękopisem bardzo interesującym jest album z własnoręcznie przez Delfinę Potocką odpisywanymi nutami pięknie oprawny w skórę z tłoczeniami i inicjałami „D. P., pochodzący z daru prof. Robina (sygn. 73152). Znajdujemy w nim dwie kompozycje Chopina, a mianowicie Etude As dur Op. 25 Nr 1 na k. 52 v. — 54 r. i Etude f-moll Op. 25, Nr 2 na k. 54 v. — 56 r.

4. Wśród darów z zapisu prof. Robina znajduje się również dość duża kolekcja nut będących niegdyś własnością Delfiny Potockiej. Nuty te przeważnie oprawne (klocki), zawierają szereg cennych wydawnictw, wśród których znajdujemy nieraz bardzo wartościowe wydania dzieł Chopina. Podaję ich wykaz:

„La ci darem la mano" Varié pour le Piano Forte, dédié à Mr. Titus Woyciechowski par Frédéric Chopin de Varsovie. Op. 2. Paris chez Maurice Schlesinger, s. 1 nlb, 25. Znak wyd. „M. S. 1312" (sygn. 73171).

Polonaise brillante précedée d'une introduction pour Piano et Violoncelle dédiées à Monsieur Joseph Merk par F. Chopin Op. 3. Paris chez Maurice Schlesinger..: s. 1. nlb. 13, głos vlc. s. 3. Znak wyd. „2447" (sygn. 73168).

Cinq Mazurkas pour le Pianoforte composées et dédiées à Monsieur Johns de la Nouvelle Orléans par Fréd. Chopin. Liv. II. Oeuvre 7. Leipzig chez Fr. Kistner s. 10. Znak wyd. „997" (sygn. 73134).

Premier Trio pour Piano Violon et Violoncelle dédié à son Altesse Monsieur le Prince Antoine Radziwill par Fréd. Chopin. Oeuv. 8. Paris chez Maurice Schlesinger s. 28. Znak wyd. „M. S. 1344" (sygn. 73140).

Trois Nocturnes pour le pianoforte composés et dédiés à Madame Camille Pleyel par Fréd. Chopin. Oeuvre 9 Leipzig chez Fr. Kistner Nr 2, séparément s. 1 nlb; od 6—7. Znak wyd. „995" (sygn. 73134).

Trois Nocturnes Op. 9, brak karty tytułowej s. 12, brak końca 3-go Nocturnu Znak wyd. „M. S. 1287" (sygn 73140).

Grande Valse brillante pour le Pianoforte composée et dédiée à Mademoiselle Laura Harsford par Fréd. Chopin. Op. 18. Leipzig, chez Breitkopf & Haertel. s. 11. Znak wyd. „5545" (sygn. 73134).

Grande Valse Brillante pour le Piano composée dédiée à Mademoiselle Laura Harsford par Frédéric Chopin. Opera 18. Paris Maurice Schlesinger s. 9. Znak wyd. „M. S." (sygn. 73169).

Bolero pour le Piano-Forte dédié à Mademoiselle la comtesse Emilie de Flahault par Frédéric Chopin Op. 19. à Paris, au Magasin de Musique de Prilipp et Cie s. 1 nlb. 12. Znak wyd. „C. 237. P.") (sygn. 73169).

Quatre Mazurkas Pour le Piano dédié à Monsieur la Comte de Perthuis par Fréd. Chopin. Op. 24. Paris, chez Maurice Schlesinger s. 15. Znak wyd. „M. S. 1070" (sygn. 73169).

Deux Polonaises pour le Piano composées et dédiées à son ami J. Dessauer par. F. Chopin Op. 26. Leipzig, chez Breitkopf & Haertel, s. 17. Znak wyd. „5707" (sygn. 73134).

The amateur: a collection of the choicest specimens of modern pianoforte music. Classified and corrected by W. A. Wollenhaupt & Theo, Hagen. Contens Nr 15 Nocturne... (H-dur, Op. 32 Nr 1) Chopin. New-York. Published by Theo.

Hagen 1860, s. 1 nlb. 4 (sygn. 73134) (nadto w wykazie 20 numerów tego wydawnictwa, który znajduje się na karcie tytułowej, znalazłem, że poza tym wyszedł w tym zbiorze „Valse brillante" Chopina).

3 Valses brillantes pour Piano composées par F. Chopin Nr 1, Op. 34, à Bruxelles, chez G. et J. Meynne, s. 11. Znak wyd. „M. 45" (sygn. 73134).

Trois Valses brillantes pour le Piano composées par Frédéric Chopin Op. 34 Nr I, Leipzig, chez Breitkopf & Haertel, s. 11. Znak wyd. „9620" (sygn. 73134)

Trois Valses brillantes pour le Piano composées par Frédéric Chopin. Op. 34 Nr I (myłka ma być 2), Leipzig, chez Breitkopf & Haertel, s. 9. Znak wyd. „6033" (sygn. 73134).

Notturnos für das Pianoforte von Fr. Chopin... Nr 7, Op. 37, Nr 2 G-dur, Leipzig, Breitkopf und Haertel, s. 7. Znak wyd. „6334" (sygn. 73134).

Polonaise pour le piano dédiée à Monsieur Auguste Leo par F. Chopin. Op. 53. Leipzig, chez Breitkopt & Haertel, s. 19. Znak wyd. „7002" (sygn. 73134).

Deux Nocturnes pour le Pianoforte dédiées à Mademoiselle J. W. Stirling par F. Chopin, Op. 55. Leipzig, chez Breitkopf & Haertel, s. 11. Znak wyd. „7142" (sygn. 73134).

Oeuvres complètes pour le piano de Frédéric Chopin: Op. 64. Trois Valses, Nr 4 en ré bémol (dédiée à la Comtesse Delphine Potocka), Paris Brandus et Cie, s. 5 znak wyd. „B. et Cie 4743/1" (sygn. 73140).

4 Mazurkas Nr 1 à 4 2-e Livraison des oeuvres posthumes de F. Chopin, b. m. w. s. 10. Znak. wyd. „J. M. 3524"[35]) (sygn. 73169).

Quatre Mazurkas Nr 5 à 8: 3-e Livraison des oeuvres posthumes de F. Chopin, b. m. w. s. 9. Znak wyd. „J. M. 3525"[35]) (sygn. 73168).

2 valses Nr 1 à 2 4-e Livraison des oeuvres posthumes de F. Chopin, b. m. w. Znak wyd. „J. M. 3526"[35]) s. 10 (sygn. 73168).

Poza wspomnianymi zbiorami wymienić jeszcze należy: Archiwum U. J. — które posiada w rękopisie, w tzw. „Imionniku narodowym" (sygn. 8442) z autografami i portretami wybitnych osób zebranymi przez Edwarda Rastawieckiego na k. 42 rysunek Antoniego Ziemięckiego z 1850 r., przedstawiający Chopina — następnie Archiwum Państwowe w Krakowie, które w przechowywanym krzeszowickim Archiwum Potockich pod Nr 92 ma bilet wizytowy Chopina z wydrukowanym adresem „9, Place d'Orleans rue St Lazare" i następującymi słowami, skreślonymi ołówkiem ręką Chopina „Oui, Oui, Oui — i o któreykolwiek bądź godzinie. Xięstwo będą o 9-tej — ale dla Pani zaczniemy na nowo 10 razy", oraz Bibliotekę Polskiej Akademii Umiejętności, która ma autograf Chopina „Steh auf steh auf o du Schweitzer Bub" (sygn. rkp. 1439), na 4 kartach formatu 23,5 x 31.5 cm, oprawny w półskórek z wybiciem: „F. Chopin" Steh auf steh auf o du Schweitzer Bub" na k. 1 r. napis „Steh auf, steh auf, o du Schweitzer Bub", varié pour le piano forté dédié à M-me Sowińska née de Schroeder par Frédéric Chopin". Poniżej: „Autograf ten otrzymałem od generałowej Sowińskiej w r. 1852 i ofiaruję go Akademii Umiejętności. Kraków, 19 czerwca 1874 r. O. Kolberg". Na samym dole ołówkiem: „Pismo własnoręczne Szopena dla Ge-

35) Wydawnictwo J. Meisonniera w Paryżu.

nerałowej Sowińskiej, na żądanie tejże po usłyszeniu tej pieśni w koncercie Henryetty Sonntag".

Katalog Nossiga [36]) wspomina nadto o autografie „Mojej pieszczotki", który nadesłało na wiedeńską wystawę Towarzystwo Muzyczne w Krakowie. Autograf prawdopodobnie był złożony jako depozyt w Towarzystwie, gdyż obecnie mimo usilnych poszukiwań nie znaleziono go.

---

[36]) Katalog der Polnischen Abteilung der Internationalen Musik u. Theater Ausstellung in Wien 1892. Redigirt von dr Alfred Nossig. Wien 1892, s. 5.

BIBLIOGRAFIA LITERATURY CHOPINOLOGICZNEJ I CHOPINOGRAFICZNEJ ZA OKRES 1939 – 1949 *)

a) *Bibliografie i katalogi*

Sydow, Bronisław Edward: F. F. Chopin — Bibliografia — Ikonografia, Bibliographie - Iconographie: Sprawozdania z posiedzeń Wydziału Nauk Historycznych, społecznych i filozoficznych Towarzystwa Naukowego Warszawskiego. Rok XXXIX, Warszawa 1947.

Sydow, Bronisław Edward: Katalog wystawy „Chopin i jego Warszawa" (Muzeum Narodowe w Warszawie, 21. X. 45 — 21 I. 46). Maszynopis.

b) *Biografie i monografie ogólne*

Cunha, Paes da: O monumento musical de Chopin. Rio de Janeiro 1947, Livraria Editora Agir, 8⁰, str. 380 il.

Cherbuliez, Antoine E.: Fryderyk Chopin. Leben und Werk. Rüschlikon — Zurych 1948. Albert Müller Verlag, str. 208, il. i przykł. nut.

Ellsworth, Lottie — Bampton, Ruth: Chopin. Childhood of famous composers series. Nowy Jork 1946, 8⁰.

Gronowicz, Antoni: Chopin. Toronto 1943, 8⁰, str. 202, il. (Wydanie francuskie). Również w tłumaczeniu angielskim (Nowy Jork—Edinburg—Toronto 1943) i hiszpańskim (Buenos Aires 1947).

Hadden, J. Cuthbert: Chopin. Tłum. hiszpańskie E. Ingstera. Buenos Aires 1946. Ed. Schapira, 4⁰, str. 271.

Hedley, Arthur: Chopin, Londyn 1947. J. M. Dent and Sons Ltd. 16⁰ str. VIII + 214, pl. 8, il. Tłum. polskie H. Opęchowskiej, nakładem St. Jamiołkowskiego i T. J. Everta (Łódź) — w druku.

Hippmann, Silvester: Fryderyk Chopin. Praga 1946. Orbis, 16⁰, str. 39.

Hulewicz, Witold: Chopin. Lwów (1939). Państw. Wyd. Książek Szkolnych, 8⁰.

Hutschenruyter Wouter: Chopin, s'Gravenhagen 1939, J. Philip Kruseman, 8⁰, str. 104.

---

*) Bibliografia niniejsza jest uzupełnionym nowymi pozycjami wyciągiem z pracy Bronisława Edwarda Sydowa p. t: „F. F. Chopin — Bibliografia" mającej się ukazać nakładem Towarzystwa Naukowego Warszawskiego.

Iwaszkiewicz, Jarosław: Chopin. Warszawa 1949. Państw. Instytut Wydawniczy, 16⁰, str. 107.

Jachimecki, Zdzisław: Chopin. Warszawa 1949. Sztuka, 8⁰, str. 387, pl. 12, il.

Leclerq, Paul: Chopin et son époque. Leodium 1947, Ed. Soledi, 8⁰, str. 141.

Lissa, Zofia: Fryderyk Szopen. Moskwa 1944. Nakł. Związku Patriotów w ZSRR, 16⁰, str. 32, il.

Liszt, Fr.: Fr. Chopin. Tłumaczenie czeskie Vaclava Belohlawy'ego. Praga 1947. Topicova Edice, 8⁰, str. 216, pl. 6, il. Również tłumaczenie włoskie, Rzym 1949. Ed. Bompiani, 8⁰.

Loucky, Robert: Chopin básnik tónu. Przy współpracy Evy Karelsovej. Praga 1947. Nakladatelské Druzstwo Máje, 8⁰, str. 199 — z bibliografią i dyskografią.

Martens, Johannes Skancke: Chopin. H'vik 1945, str. 215, il.

Maurois, André: Frédéric Chopin. Tłum. angielskie R. G. Harris'a. Nowy Jork 1942, Harper, str. 91.

Mayzner, Tadeusz: Chopin. Warszawa 1947. Inst. Fryderyka Chopina, 16⁰, str. 75, il.

Mazel, L.: Fr. Chopin. Moskwa—Leningrad 1947. Muzgiz, 16⁰, str. 46, il.

Murdoch, Wiliam: Chopin. Mediolan 1939. Ed. Garranti, 8⁰, str. 286, pl. 12. Wyd. nowe w r. 1944. str. 279.

Poirée, Elie: Chopin. Wyd. nowe. Paryż 1946. Henri Laurens, 16⁰, str. 128, pl. 12, il.

Pourtalès, Guy de: Chopin ou le poète. Wyd. nowe. Paryż 1941. Nouv. Française, 8⁰, str. 318.

Raux — Deledicque, Michel: La vida romántica de Frederico Chopin Buenos Aires 1942. Ediciones Suma 8⁰, str. 463, 3. 2-gie wyd. IX. 1942, — 3-e i 4-e wyd. Buenos Aires 1945 i 1948. Libreria Hachette S. A., 8⁰, str. 12—408—6, 16 tabl. il. Zawiera spis dzieł Chopina z dyskografią opr. przez Juan'a Manuela Puente.

Stehmann, Jacques: Chopin. Bruksela (1946). Éd. Messidor, 12⁰, str. 114, pl. 1, — z dyskografią.

Stromenger, Karol: Fryderyk Chopin. Z cyklu „Muzyka i muzycy polscy", zesz. VI. Warszawa 1947. Czytelnik, 8⁰, str. 65, il. Ponadto pod tym samym tytułem: W stulecie śmierci. Warszawa 1949. Czytelnik, 8⁰, str. 72, il.

Terenzio, Virgilio: Chopin. Rzym 1949. Ed. Laterza, 16⁰.

Törnblom, Gösta Zetterberg: Chopin. Stockholm 1943. Bonniers Förlag, 16⁰, str. 168.

Valetta, Ippolite: Chopin. La vita — Le opera. 4-e wyd. Turyn—Mediolan—Rzym 1940. Fratelli Bocca, 8⁰, str. XI + 444, il. 4.

Wheeler, Opal: Frederic Chopin Son of Poland-Early Years Ilustr. Christine Price. Nowy Jork 1948. Dutton & Co, 8⁰, str. 156, przykł. nut.

Weinstock, Herbert: Chopin. The Man and his Music. Nowy Jork 1949. Alfred A. Knopf; Canada — Clelland & Steward Ltd, 8⁰, str. X + 336 + XXII, pl. 4, il.

c) *Przyczynki biograficzne*

B r z o s t o w s k i, Wienczysław: Ustalamy datę urodzenia Fryderyka Chopina „Zwierciadło" — dodatek niedz. „Słowa Polskiego", Wrocław 1948, nr 38.

C o r t e s e, Luigi: Fryderyk F. Chopin — Lettere intime. Mediolan 1946. A. Minuziaro Ed. 16^0, str. 182.

C u n h a, Paes da: Chopin na Inglaterra. Rozdział 3 w „Cenas Historicas". Rio de Janeiro 1947, 8^0.

G l i ń s k i, Mateusz: Kiedy urodził się Chopin. „Ruch Muzyczny". Kraków 1948, nr 19.

H e d l e y, Arthur: Chopin and Poland. „The Listener". Londyn 1946 — czerwiec.

H u s s e y, Dyneley: Chopin w Anglii. „Głos Anglii". Kraków 1948, nr 24.

J a r e c k i, Tadeusz: O pochodzeniu Chopina. „Ruch Muzyczny". Kraków 1947, nr 24.

K o b y l a ń s k a, Krystyna: Sylwetki wokalistów na tle życia Chopina. Konstancja z Gładkowskich Grabowska. „Życie Śpiewacze". Warszawa 1948, nr 3. Angelica Catalani. Tamże — 1949, nr 3.

M a i z e l, Witold: Chopin i Woykowski. „Echo Teatralne i Muzyczne". Poznań 1949, nr 5.

M i r s k a, Maria: Szlakiem Chopina. (Zbiór artykułów). Warszawa 1949. W. Galster i Ska, 8^0, str. 218, il. 130.

N o w a c z y ń s k i, Adolf: Młodość Chopina. Warszawa 1935. Rój, 16^0, str. 232, pl 16. Wyd. nowe. Warszawa 1948. Czytelnik, 16^0, str. 238, pl. 2, il.

O l s z e w s k i, Kazimierz: Chopin na Śląsku. „Odra". Wrocław 1946, nr 26.

O p i e ń s k i, Henryk: Pamiątka po Chopinie w Pradze Czeskiej, „Życie Śpiewacze". Warszawa 1948, nr 3.

R e m y, Simone: George Sand et la mort de Chopin. (Dysertacja). Paryż 1942, Imp. Foulon, 16^0, str. 107.

S ł o n i m s k i, Nicolas: Chopiniana, Some Materials for a Biography „The Musical Quarterly", Nowy Jork 1948, t. XXXIV, nr 4.

S y d o w Bronisław Edward: Chopin na tle Warszawy. Wędrówka z Chopinem po dawnej Warszawie. „Gazeta Ludowa". Warszawa 1947, nr 24.

S y d o w Bronisław Edward: Fryderyk Chopin w Dusznikach. „Trybuna Dolnośląska". Wrocław 1946, nr 159.

S y d o w, Bronisław Edward: Karol Filtsch (1830—1845) (O najlepszym uczniu Chopina) „Ruch Muzyczny", Kraków 1947, nr 21.

S y d o w, Bronisław Edward: Kiedy Norwid poznał Chopina? „Stolica", Warszawa 1947, nr 7.

S y d o w, Bronisław Edward: Korespondencja Chopina. Correspondance de Chopin. Sprawozdania z posiedzeń Wydziału Nauk Historycznych, społecznych i filozoficznych Towarzystwa Naukowego Warszawskiego. Rok XXXIX. Warszawa 1947. (Jako przedruk również w „Problemach". Warszawa 1948, nr 9).

S y d o w, Bronisław Edward: Mickiewicz i Chopin. I. Pierwsze spotkanie. II. Przyjaźń Georg Sand. III. Opera a fortepian. „Kurier Codzienny". Warszawa 1945, nr 72, 78, 85.

Sydow, Bronisław Edward: Nieznany list Elsnera do Chopina. „Ruch Muzyczny". Kraków 1946, nr 6.

Sydow, Bronisław Edward: O właściwą datę urodzenia Chopina. „Ruch Muzyczny". Kraków 1948. nr 10 i 23—24.

Sydow, Bronisław Edward: Przyjaźń dwóch genialnych artystów. (O Chopinie i Delacroix). „Ruch Muzyczny". Kraków 1947, nr 6.

Sydow, Bronisław Edward: Trzy koncerty Chopina. „Naprzód Dolnośląski". Wrocław 1946, nr 155.

Sydow, Bronisław Edward: W sprawie pochodzenia Fryderyka Chopina. „Ruch Muzyczny" 1947 nr 3. i 1948, nr. 2.

Szczepkowski, Jan: Protoplaści Fryderyka Chopina. „Życie Śpiewacze". Warszawa 1949, nr 3.

Szenic, Stanisław: Warszawa Fryderyka Chopina. „Odrodzenie". Warszawa 1949, nr 10.

Waldorff, Jerzy: Wielka miłość Chopina. „Przekrój". Kraków 1949, nr 197.

Wallace, Betty: List z Anglii. Chopin w Londynie. „Głos Ludu". Warszawa 1948, nr 133.

Zych, Gabriel: Kiedy urodził się Fryderyk Chopin? „Kuźnica". Łódź 1949, nr 8.

d) Twórczość — Technika kompozytorska, styl

Abraham, Gerald E.: Chopin's musical Style, Londyn 1939. Oxford University Press, 16⁰, str. XIII + 116. 2-e wyd. 1941 — 3-e wyd. w r. 1946.

Asafiew, Borys: Mazurki Chopina. „Sowietskaja Muzika". Moskwa 1947, nr 3.

Bronarski, Ludwik: Chopin et l'Italie. Lozanna 1947. Éd. La Concorde, 16⁰, str. 149 + 2.

Bronarski, Ludwik: Chopin's „Abschiedswalzer" und seine Widmung. „Der kleine Bund" — dodatek lit. do czasop. „Bund". Berno 1941. nr 47.

Bronarski, Ludwik: Dwa nieznane utwory Chopina. „Kwartalnik Muzyczny". Warszawa—Kraków 1948. nr 21—22.

Bronarski Ludwik: Études sur Chopin. T. 1—2. Lozanna 1944—46. Ed. La Concorde, 16⁰, str. 181, 175.

Bronarski, Ludwik: La dernière Mazourka de Chopin. „Vie — Art — Cité". Lozanna 1941, nr 7—8.

Bronarski, Ludwik: Mazurek Chopina poświęcony E. Gaillard. „Kwartalnik Muzyczny". Warszawa—Kraków 1948, nr 21—22.

Bronarski, Ludwik: Über das Larghetto aus der Sonate op. 4 von Chopin", „Schweizerische Musikzeitung". Zurych 1941, nr 3.

Cerdonio, Benno: La quarta Polacca di Chopin. „L'Avenire di Tripoli", Tripoli 10. I. 1939.

Chomiński, Józef Michał: Preludium As-dur Chopina. „Ruch Muzyczny". Kraków 1949, nr 5—6.

Feicht, Hieronim: Ronda Fryderyka Chopina. „Kwartalnik Muzyczny". Warszawa—Kraków 1948, nr 21—24.

Heimlich, Lajos: Zongorastilusa történeti megvilágitásban (Styl fortepianowy Chopina). „Magyar Zenei Szemla". Budapeszt 1942, nr 6.

I w a s z k i e w i c z, Jarosław: Przegrywając Nokturny Fielda. „Ruch Muzyczny". Kraków 1949, nr 5—6.

K o b y l a ń s k a, Krystyna: Pieśni Chopina. „Życie Śpiewacze". Warszawa 1948, nr 2.

M i k e t t a, Janusz: Mazurki Chopina. Analizy i objaśnienia dzieł wszystkich Chopina. T. I. Kraków 1949. P. W. M. 8⁰, str. 470 + 2.

P h i l i p p, J.: Exercices analititiques pour les oeuvres de Chopin. (Przedmowa I. J. Paderewskiego) Paryż 1940. R. Deiss, 16⁰.

e) Estetyka, psychologia

B r o n a r s k i, Ludwik: Le „feminisme" de la musique de Chopin, „Viens!" St. Maurice 1942. nr 7.

K r a n c P. P.: O cutro sentido da musica de Chopin. „O Pensamiento da Polonia Católica". Rio de Janeiro 1944, nr 8.

Ł o b a c z e w s k a, Stefania: Fryderyk Chopin w świetle nauki o typach ludzkich. „Ruch Muzyczny". Kraków 1947, nr 9—16.

P a d e r e w s k i, I. J.: Chopin. Rzym 1945. Ed. Il Sagittario, 16⁰, str. 24, pl. 4. Również w języku polskim.

S a l v a n e s c h i, Nino: Il tormento di Chopin. Mediolan 1939. Wyd. 6-e. Ed. Corbaccio dall'Oglio, 16⁰, str. 256, il. Wyd. 7 — 1940, wyd. 8 — 1941, wyd. 9 — 1942, wyd. 10 — 1946. Również w tłumaczeniu polskim Bocca-Radońskiej Ew. p. t. Żal Chopinowski. Rzym 1946. Bibl. Orła Białego.

S z y m a n o w s k i, Karol: O Fryderyku Chopinie. Wyd. nowe ze wstępem Stanisława Golachowskiego. Kraków 1949. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 8⁰, str. 64.

f) Folklor i muzyka Chopina

B r o n a r s k i, Ludwik: Le folklore dans la musique de Chopin. „Nova et Vetera", Frybung (Szwajc.) 1940, nr 1—2

P a s c h a ł o w, Wiaczesław: Chopin i polskaja narodnaja muzika. Moskwa—Leningrad 1941. Muzgiz, 8⁰, str. 76.

S y d o w, Bronisław Edward: Śpiew w życiu i twórczości Chopina. „Życie Śpiewacze", Warszawa 1949, nr 1—2.

g) Praktyka wykonawcza

D r o z d o w, A.: Chopin i sowietskije ispołniteli. „Sowietskaja Muzika". Moskwa 1946, nr 8—9.

Ł u k a s i e w i c z, Franciszek: Wielcy chopiniści „Życie Śpiewacze". Warszawa 1948, nr 3, 1949, nr 1—2.

h) Chopin i muzyka innych narodów

A s a f i e w, Borys: Chopin w wosproizwiedienii ruskich kompozytorów. „Sowietskaja Muzika". Moskwa 1946, nr 1.

L a n d o w s k i, W. — L.: Frédéric Chopin et Gabriel Fauré. Paryż 1946, Richard Masse, 16⁰, str. 224.

Ł i s s a, Zofia: Chopin w muzyce rosyjskiej. „Kuźnica". Łódź 1949, nr 8.

Lissa, Zofia: Wpływ Chopina na muzykę rosyjską. „Ruch Muzyczny". Kraków 1949, nr 4.

i) Varia

Bacewiczówna, Wanda: Żelazowa Wola odbudowana. „Stolica". Warszawa 1948, nr 43.

Bartolini, Luigi: Chopin. Conversazione con un lettore ideale. „Giornale d'Italia". Rzym 2. II. 1939.

Borzęcki, Marian: Mazur. „Odrodzenie", Warszawa 1949, nr 10.

Chomiński, Józef M.: Chopin i nasza epoka: „Myśl Chłopska". Warszawa 1949, nr 3—4.

Czech, Irena: Z Żelazowej Woli. „Kobieta". Warszawa 1948, nr 46.

Drzewiecki, Zbigniew: Eliminacyjny konkurs Chopinowski w Warszawie. „Ruch Muzyczny". Kraków 1948, nr 17.

Ekier, Jan: Czym jest dla mnie Chopin? „Ruch Muzyczny", Kraków 1949, nr 5—6.

Frenkiel, J.: Kult Chopina w ZSRR. „Przyjaźń". Warszawa 1948, nr 9.

Gogolewska, Krystyna: Fortepian Chopina. „Kalendarz Warszawski" 1946. Warszawa—Kraków. Tow. Gniazd Sierocych.

Górski, Franciszek: Portret i ręka Chopina. „Ilustrowany Kurier Polski". Bydgoszcz 1946, nr 351.

Idzikowski, Mieczysław: Kult Fryderyka Chopina. „Płomień". Warszawa 1949, nr 10.

Idzikowski, Mieczysław: Nieznany zaginiony portret Fryderyka Chopina. „Ruch Muzyczny". Kraków 1947, nr 6.

Iwaszkiewicz, Jarosław: Serce Chopina. „Przekrój". Kraków 1945, nr 29.

Kalendarz Muzyczny 1948/49. Kraków, P. W. M., 16⁰, str. 301,

Kalendarz Roku Chopinowskiego. Poznań 1949. Merkuriusz, 16⁰, str. VI + 115, il.

Kisielewski, Stefan: Chopin. „Tygodnik Powszechny". Kraków 1949, nr 8.

Krakowski, E.: Chopin et Norwid. „Messager de Pologne". Paryż 1947, nr 2.

Kruszowa-Bukowiecka, Natalia: Na Rok Chopinowski. „Express Wieczorny". Warszawa 1949, nr 1.

Krzyżanowski, Juliusz: W setną rocznicę koncertu Chopina w Edynburgu. „Odrodzenie", Warszawa 1948, nr 44.

Krzyżanowski, Juliusz: Za cieniem Chopina w Szkocji. „Odrodzenie". Warszawa 1948, nr 32.

Lewańska, Iza: W Żelazowej Woli. „Płomień". Warszawa 1949, nr 10.

Lissa, Zofia: Chopin. Materiały do użytku świetlic; przy współpracy Krystyny Wilkowskiej i Bronisława Edwarda Sydowa. Warszawa 1949. Inst. Fryderyka Chopina, 8⁰, str. 98, il.

Międzynarodowy Konkurs im. Fryderyka Chopina dla pianistów w Warszawie. Poznań 1948. Merkuriusz, 8⁰, str. 31. Również w języku francuskim i włoskim.

M i k e t t a, Janusz: Chopin zabronił... (W sprawie nadużywania muzyki Chopina). „Ruch Muzyczny". Kraków 1948, nr 19.

M i k e t t a, Janusz: Hymn bratniej przyjaźni. (O mazurku a-moll). „Ruch Muzyczny". Kraków 1949, nr 5—6.

M y c i e l s k i, Zygmunt: Kilka myśli o Chopinie i polskiej muzyce współczesnej. „Ruch Muzyczny". Kraków 1949, nr 5—6. Również w „Kuźnicy" 1949, nr 8.

M y c i e l s k i, Zygmunt: Rocznica. „Ruch Muzyczny". Kraków 1946, nr 11—12.

N e u h a u s, Henryk: Chopin. (Wstęp do programu 8 koncertów obejmujących całą twórczość Chopina w wykonaniu najwybitniejszych pianistów radzieckich). Moskwa 1946, 16^{0}.

O s m a ń c z y k, Edmund: Nagroda Chopina. „Przekrój". Kraków 1948, nr 184.

P a s t i e r n a k, Borys: O Szopenie. „Kuźnica". Łódź 1. IX. 1945.

P o r t e, John F.: The Climax of Chopin. „Musical Opinion". Londyn 1939, nr 62.

R e i s s, Józef: Nieznane Chopiniana. „Ruch Muzyczny". Kraków 1946, nr 1.

R o k C h o p i n o w s k i w P o l s c e. Warszawa 1949. Merkuriusz, 8^{0}, str. 52.

R u d z i ń s k i, Witold: Chopin jeszcze nie odkryty. „Kurier Codzienny", Warszawa 1949, nr 16.

S w a t o ń, Józef: W 138 rocznicę urodzin Fryderyka Chopina. „Radio i Świat". Warszawa 1948, nr 9.

S y d o w, Bronisław Edward: Chopin gra dla Mickiewicza. „Rzeczpospolita", Warszawa 1949, nr 75.

S y d o w, Bronisław Edward: Chopin nad Atlantykiem. „Odrodzenie". Warszawa 1947, nr 51—52. Pod tym samym tytułem ukazał się artykuł w „Kurierze Szczecińskim" 1948, nr 123.

S y d o w, Bronisław Edward: Chopiniana wojenne. „Odrodzenie". Kraków 1945, nr 16.

S y d o w, Bronisłow Edward: Dzieje pomnika Chopina w Dusznikach. „Pionier". Wrocław 18. VII. 1946.

S y d o w, Bronisław Edward: Fortepian Chopina. Norwid przeczuł wielkość genialnego kompozytora Polski. „Kurier Codzienny". Warszawa 1946, nr 212.

S y d o w, Bronisław Edward: Fryderyk Chopin. „Dziennik Bałtycki". Gdynia 1949, nr 52.

S y d o w, Bronisław Edward: Le 138-e Anniversaire de la naissance de Chopin. „L'Oeuvre". Leodium w kwietniu 1948.

S y d o w, Bronisław Edward: O Chopinianach odnalezionych we Wrocławiu. „Odrodzenie". Warszawa 1947, nr 27.

S y d o w, Bronisław Edward: O pomnik Chopina w Warszawie. „Stolica". Warszawa 1947, nr 30.

S y d o w, Bronisław Edward: Serce Fryderyka Chopina. „Ruch Muzyczny", Kraków 1945, nr 3.

S y d o w, Bronisław Edward: W sprawie Muzeum Chopina w Warszawie. „Głos Ludu". Warszawa 1948, nr 224.

Tapper, Thomas: Child's own Book of Great Musicians. Frédéric François Chopin. The Story of the Boy who made beautiful Melodies Wyd. nowe. Filadelfia. Theodor Presser Co. 8⁰, str. 15, il. 12.

Wielicki, Zbigniew: Chopin pod okupacją. „Odrodzenie". Kraków 1945, nr 10—12.

Woytowicz, Bolesław: Droga wskazana przez Fryderyka Chopina „Odrodzenie". Warszawa 1949, nr 9.

Żuławski, Wawrzyniec: Rok Chopinowski. „Express Wieczorny". Warszawa 1949, nr 1.

Żywe wydanie dzieł Fryderyka Chopina. Poznań (1949). Merkuriusz 16⁰, str. 64.

SPRAWOZDANIA

Fryderyk Chopin: Dzieła Wszystkie. T. I. Preludia. Red. I. J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczyński. Instytut Fryderyka Chopina — Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Warszawa—Kraków 1949, 4⁰, str. 82, 5.

Powstanie w r. 1934 Instytutu Fryderyka Chopina w Warszawie stanie się niewątpliwie datą zwrotną w dziejach nauki o Fryderyku Chopinie, w rozpowszechnieniu i znajomości nieśmiertelnych dzieł tego największego z kompozytorów polskich, a jednego z największych kompozytorów świata. Użycie tu czasu przyszłego dla stwierdzenia wyjątkowego znaczenia tej instytucji dla spraw kultu Chopina i wiedzy o jego twórczości, spowodowane jest na tym miejscu jedynie tym faktem, że w pierwszym, ubiegającym w roku bieżącym 15-leciu działalności Instytutu Fryderyka Chopina dał się zauważyć większy nacisk na zagadnienia związane z propagandą muzyki Fryderyka Chopina, z kultem jego osoby, jako człowieka, i opieką nad pozostałymi po nim pamiątkami niżeli ze ścisłą nauką o jego twórczości. Złożyły się na to dwa czynniki: całkowicie niewystarczające poparcie finansowe wysiłków IFC przez rządy przedwojennej Polski oraz zgromadzenie się w tej Instytucji najszlachetniejszych entuzjastów muzyki Chopina z niewielkim udziałem muzyków fachowych, zwłaszcza chopinologów, a więc badaczy lub odtwórców samych dzieł Chopina, mniej interesujących się zespołem zagadnień, jakie można nazwać chopinograficznymi. Zasługą wielką i nie ulegającą żadnej wątpliwości jest rzucenie przez to grono pierwszych działaczy Instytutu myśli o konieczności wydania zbiorowego dzieł Chopina, opracowanego naukowo. Myśl ta wyraziła się w trafnej decyzji zwrócenia się do jednego z największych chopinistów tych czasów, J. I. Paderewskiego o podjęcie zredagowania tego wydania. Drugim najbardziej wskazanym momentem w tej sprawie stało się zaproszenie przez Paderewskiego najwybitniejszego chopinologa naszych czasów, dra Ludwika Bronarskiego, autora pracy „Harmonika Chopina", opublikowanej w r. 1935, oraz wybitnego chopinisty, prof. Józefa Turczyńskiego. Powstał w ten sposób Komitet Redakcyjny wydania. Oświadczenie I. J. Paderewskiego z dnia 15 marca 1940 r., publikowane w omawianym tomie, zawiera stwierdzenie całkowitej aprobaty opracowanego tekstu wydania. Wobec śmierci Paderewskiego w r. 1941, podany na końcu tomu „Komentarz do Preludiów", podpisany jest przez dra Ludwika Bronarskiego (Fryburg szw.) i prof. Józefa Turczyńskiego (Morges). Komentatorzy nie

ujawniają w tekście pochodzenia szczegółów opracowania pochodzących bezpośrednio od Paderewskiego, co mogło by zaciekawić zwłaszcza wykonawców (np. palcowania). Należy przypuszczać, że po wydaniu całości komentatorzy opublikują i historię swej pracy redakcyjnej, co było by bardzo interesujące i o co ich prosić wypada.

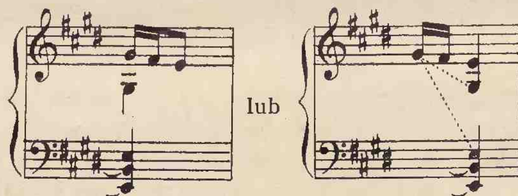
Rozdział „O charakterze niniejszego wydawnictwa" publikowany w każdym tomie wydania poucza o tym, że celem Komitetu Redakcyjnego było „ustalenie tekstu, który by jak najlepiej wyrażał myśl Chopina i jak najściślej odpowiadał jego intencjom". Ta koncepcja mówi o dążeniu do możliwie największej autentyczności tekstu nutowego. Według mego zdania, nie różni się ona zbytnio i od koncepcji wydania naukowego. Rozumiem tu przez wydanie naukowe takie wydanie, w którym po stwierdzeniu najbardziej autentycznej formy poszczególnych fragmentów dzieła, wynikającej z badań porównawczych nad rękopisem, wzgl. autoryzowaną przez Chopina kopią, pierwszymi wydaniami i dalszymi redakcjami, następowałoby podanie takiej formy, która wynika z analitycznego rozpatrzenia całego utworu. Wyniki takiej analizy mogą często doprowadzać do konieczności wprowadzanie poprawek i zmian, nawet przeciw autentycznym formom zapisu. Do tej grupy zagadnień należy u Chopina częstokroć ortografia, ułatwienia enharmonicznych przemian, niejednokrotnie sprzeczne z właściwym przebiegiem harmonicznym. Na przykład bez względu na autentyczność rękopisu wstęp w Polonezie-Fantazji op. 61 wyklucza w swym planie harmonicznym wystąpienie E-dur i użycie bemolowego obrazu w tonacji Fes-dur dla końcowego fragmentu wstępu jest naukowo konieczne i uzasadnione (chociaż rękopis może zawierać enharmoniczne ułatwienia). Takich przykładów jest bardzo dużo.

Punktem, mogącym podlegać dyskusji, i to w związku z rozplanowaniem wydania, jest zamieszczenie tych niezmiernie cennych komentarzy na końcu, poza tekstem nutowym. Rozumiem, że zyskuje przez to bardzo, nawet nadzwyczajnie, sama forma graficzna wydania. Jest ona po prostu prześliczna, a czystość dowolnie otwartej strony arcydzieł chopinowskich zachwyca swą graficzną monumentalnością! Widać od razu, że to wydanie oczyszcza tekst chopinowski od wszelkiej przypadkowości lub zmiennych gustów wykonawców, chociażby nawet największych, oraz że staranna i drobiazgowa praca Komitetu Redakcyjnego doprowadziła do podania pełnego „ekstraktu" chopinowskich „intencji". Gdyby te piękne stronice były „zabrudzone" odsyłaczami i komentarzami (tak jak to jest np. w opracowaniach Bacha przez Busoniego, a zwłaszcza Mugelliniego) — to graficzne piękno wydania byłoby „w znacznie gorszym gatunku". Ale grający te utwory pianista, zwłaszcza w okresie ich studiowania, ma trudność z poszukiwaniem w komentarzach umieszczonych na końcu tomu uwag, dotyczących granego właśnie taktu lub fragmentu; tym bardziej, że nic mu nie wskazuje, że z danym taktem związane są jakieś zagadnienia lub wątpliwości. Ale tertium non datur! Wysunięte tu uwagi nie mają charakteru zarzutu pod adresem redaktorów i komentatorów lub wydawcy. Z góry odpowiedzieć na nie należy, że pianista, studiujący utwory Chopina z pomocą tego wydania, ma obowiązek przede wszystkim najdokładniejszego przestudiowania komentarza, sprawdzenia w odpowiednich taktach nuto-

26*

wego tekstu podanej w komentarzu uwagi, wykazanej w niej różnicy pomiędzy rękopisem, wydaniami itp. i dopiero wtedy, po przeprowadzeniu tej rewizji, może zabrać się do grania utworu „na czysto". Należy dodać, że u z u p e ł n i e n i e m tego wzorowo przemyślanego autentycznego wydania dzieł wszystkich Chopina ma być wydanie „Analiz i objaśnień dzieł wszystkich Fryderyka Chopina", jako praca zbiorowa w 10 tomach pod redakcją prof. dra Adolfa Chybińskiego, powstała z jego inicjatywy, a podjęta przez te same czynniki, jak Komitet Wykonawczy Roku Chopinowskiego 1949 i Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Wyniki tych analiz skompletują „Dzieła wszystkie Fryderyka Chopina" w jedną całość, będącą nie tylko wyrazem hołdu dla Chopina, ale zasadniczą, ważką zdobyczą chopinologii, jako nauki o dziele Fryderyka Chopina.

Przejdźmy teraz do bardziej szczegółowego omówienia wydanych „Preludiów". W poprzedzającym właściwy komentarz do preludiów rozdziale „O charakterze niniejszego wydawnictwa", komentatorzy wypowiadają zasadę, że „wszystkie ozdobniki mają być wykonywane według norm klasycznych, tzn. że wartość ozdobnika odlicza się od wartości nuty głównej. Wypowiedzenie tego twierdzenia opierają na znakach Chopina, jakie własnoręcznie umieścił na egzemplarzach pani Dubois, przechowywanych w Bibliotece Konserwatorium w Paryżu. Zasadę tę ilustrują dwa przykłady z Nokturnu op. 37 nr 1 i Etiudy op. 10 nr 3. Otóż drugi przykład w podanym obrazie nutowym byłby jaśniejszy, gdyby został ujęty w następującą formę:



Dalszy tekst bowiem wyraźnie określa takie wykonanie, jako najbardziej prawidłowe, a podany przykład wskazuje, jakoby seksta gis-e¹ miała zabrzmieć po e. Jest to drobnostka, ale może wzbudzać nieporozumienie, pomimo wyraźnego brzmienia następującego tekstu. Sama zasada, wyrażona tu tak stanowczo, spotka się zapewne z pewną krytyką ze strony wykonawców, którzy często a n t y c y p u j ą ozdobniki i przyzwyczaili się do takiego ich traktowania; ale, moim zdaniem, jest słuszna i godna ostatecznego ustalenia w tej właśnie formie. Zachodzi tu często w praktyce podobne zjawisko, jak w ogóle niejednoczesne granie prawej ręki z lewą, które niestety występuje bardzo powszechnie (nawet u wykonawców, którzy w teorii głoszą tę zasadę, w praktyce zaś o niej zapominają! np. znakomity chopinista Raul Koczalski, który wytykając ten błąd wielu innym pianistom, sam grał antycypując lewą ręką przed prawą).

Komentarz do preludiów w sposób jak najbardziej staranny rozważa zachowany rękopis preludiów jego kopię i pierwsze wydania. Z analizy tej

wynika np. jedno z praw, jakie zastosowali redaktorzy wydawnictwa. Chodzi tu o zagadnienie długich i krótkich przednutek. Redakcja rozstrzyga nasuwające się wątpliwości na korzyść przednutek krótkich, dowodząc ich powszechnego występowania, długim wyznaczając jedynie wyjątkowe wypadki stosowania. Że kryterium jest tu tempo, nie ulega chyba wątpliwości. Przy czym właśnie tempo, nie zaś względna zawsze wartość nut długich lub krótkich. Ponieważ w komentarzu podane są wszystkie szczegóły, różniące podstawowe źródła, jakimi są wyżej wymienione rękopisy, kopie i wydania, przeto nic już więcej z punktu widzenia naukowego ani wymagać, ani uczynić nie można.

Preludium C.

Otrzymało formę jasną i przejrzystą. Podzielać należy całkowicie decyzję redakcji, by tolerować tu matematyczną nieścisłość w rytmicznym obrazie głosu środkowego. Skoro brak znaku rytmicznego na wyrażenie szóstej części nuty ćwierćnutowej, fakt zaś taki tu właśnie zachodzi, że nie ma tu sztucznego podziału trójkowego, to przyjęty obraz, zgodny z oryginalnym wzorem, jest najwłaściwszy; wielką zaletą jest defitywne usunięcie w ostatnim akordzie (arpeggiando) Preludium błędnego E, jakie mają wydania francuskie i angielskie (pierwsze). Struktura tego akordu polega na postępowaniu kolejnych składników motywu chopinowskiego: pełnego (C-G-c-e: 1—5—8—10) i wycinka (g-c^1-e^1). Nie ma tu miejsca na E, które rujnowałoby zupełnie tę typową chopinowską strukturę melodyczną [1]).

Preludium a.

Redaktorzy przyjęli dla dolnego dwugłosu formę akordową, chociaż w komentarzu stwierdzają najzupełniej słusznie, że właściwszą byłaby postać notacji, wykazująca wyraźnie główny konstrukcyjny motyw całości (a więc H—Ais—H—G połączone wspólną linią). Motyw ten, mający prawdopodobnie genezę w temacie Fugi D-dur z „Das Wohltemperierte Klavier" cz. I, J. S. Bacha, odgrywa w melodyce Chopina wielką rolę. Znajdujemy go jako konstruktora rozwoju melodii w mazurkach [2]) i w innych utworach Chopina. W Preludium a-moll ulega ciekawemu rozwojowi i śledzenie tego zjawiska byłoby w takiej notacji ułatwione.

Preludium G.

Podane przez redaktorów palcowanie słynnej ze swej trudności w tempie vivace figuracji lewej ręki dla przeciętnej wielkości rąk, wydaje się bardzo wygodne; cytowane palcowanie z wydania angielskiego może być dostępne jedynie dla rąk dużych, o szerokim rozstawieniu palców. Inne uwagi komentarza słuszne i zrozumiałe.

Preludium e.

Zamiany w t. 2—3 i 14—15 es^1 na dis^1 oraz as na gis w t. 15 znakomicie wyjaśniają przebieg harmoniczny utworu. Wielką również korzyść, ułatwiającą zrozumienie końcowej kadencji, daje enharmoniczna zmiana w t. 23 podawanego w wielu wydaniach B na Ais.

---

[1]) Por. Janusz Miketta: „Ze studiów nad melodyką Chopina". „O Motywie Chopinowskim", Kw. M. zesz. 26—27, str. 289.

[2]) Por. J. Miketta: „Mazurki Chopina".

P r e l u d i u m D.

Ciekawą sprawę porusza komentarz w związku z ostatnią nutą wiolinu t. 16 Preludium: a^2 czy ais^2? Komentarz powiada: „ze względu na powstające u k o ś n e b r z m i e n i e wersja z a w t. 16 jest k o r z y s t n i e j s z a". Mamy tu następujący stan faktyczny: rękopis podaje a^2 -(kasownik), kopia rękopisu zaznacza powtórzenie t. 15 i 14 (a więc ais^2), wydania francuskie i angielskie idą śladem rękopisu, jedynie wydanie niemieckie utrzymuje w tym takcie ais^2. Niewątpliwie wzgląd na ukośne brzmienie, wysunięty przez komentarz, jest bardzo ważny, ale jest to wzgląd h a r m o n i c z n y, podczas gdy względy k o n s t r u k c y j n e p r z e m a w i a j ą z a ais^2; utwór składa się z dwu 16-taktów, uzupełnionych 6-fazową falą stojącą w basie oraz nieforemną $2^1/_2$-fazową falą stojącą w wiolinie, z dodatkiem 3-taktowej kody. Każdy z tych dwu 16-taktów kończy się falą stojącą (t. 13—16 i 29—32). Podkład harmoniczny jest w fazach obu fal jednakowy: $T—S_{-5-}^{-6-}— D^6$ (akord chopinowski). W pierwszym wypadku jest to przebieg w Fis-dur, w drugim w D-dur. Melodycznie toczkowi d^2-e^2-fis^3, t. 29—32, odpowiada symetrycznie toczek fis^2-gis^2-ais^2, t. 13—16, czterokrotnie p o w t a r z a n y. Kadencja niewątpliwie przebiega tu w f i s - m o l l ($D—T_{VI}$), ale więcej r a z i nagłe wprowadzenie a^2 niż ukośne brzmienie, tym bardziej, że nie brak w dalszym toku utworu ukośnego brzmienia (w t. 22 fis^1-f), wynikającego już z bezspornego autentycznego tekstu. Przy tym nie ma przegrodzenia jednym dźwiękiem, jak to jest w omawianym wypadku (fis^2-Fis pomiędzy ais^2 i a). Wydaje się więc słuszne przyznanie racji raczej wydaniu niemieckiemu, wprowadzającemu konsekwentnie i w t. 16 ais^2, śladem taktów 13, 14 i 15-go.

P r e l u d i u m h.

Przysługą dla śledzenia przebiegu harmonicznego utworu jest zamiana w t. 8 notowanego dawniej $fisis^1$ na g^1.

P r e l u d i u m A, nie nastręcza uwag.

P r e l u d i u m f i s.

Znakomite uzasadnienie w komentarzu dokonanych poprawek w pisowni; przebieg harmoniczny staje się dzięki nim jasny i zrozumiały.

P r e l u d i u m E.

Komentarz rozważa w sposób przekonywający u k ł a d y trzech zasadniczych grup rytmicznych: ♩♩♩ (3), ♩. ♪ i ♩.. ♬ i przeprowadza, pomimo pewnych różnic w rękopisie i wydaniach, konsekwentnie ich ostateczną redakcję. Jak widzimy, rytm ♩♩♩ (3) pojawia się w głosie środkowym, ♩.. ♬ z a w s z e w basie oraz od t. 9 także w sopranie na drugiej ćwierci każdego z następujących taktów. Dlatego nie rozumiem uwagi komentarza, mówiącego, że w t. 11 wskazane jest ze względów estetycznych i dla łatwiejszego wykonania nadanie ostatniej oktawie basu wartości szesnastki, nie trzydziestodwójki. W ostatnim 4-takcie Preludium (9—12) rytm ♩.. ♬ staje się dominujący w obu głównych głosach na 2 i 4 (na zmianę: sopran — bas w t. 9, a w połączeniu obu głosów od taktu 10). Raczej uważałbym za wskazane przekształcenie rytmu sopranu na 4 t. 10 ♩. ♪ w ♩.. ♬ , jest to bowiem

jedyne wystąpienie tego rytmu w całym 4-takcie i mąci ono jednolitość przyjętej tu formy układu metro-rytmicznego. Wskazane ritenuto jest to raczej ritardando, stopniowo więc rozszerzanie tempa i fanfarowa rola silnie punktowanego układu umożliwiają bez trudności wykonanie na czwartej ćwierci t. 11 układu podanego w tekście wydania.

Preludium cis.

Wydanie ustala, że struktura fal przenośnych szesnastkowych przedstawia układ faz [rytm: trioła]. Jest to bardzo zasadnicza decyzja, różna, jak podaje komentarz, od notacji oryginalnej, gdzie „wszystkie nuty wspomnianych figur łączone są podwójnymi ciągłymi kreskami poprzecznymi". Jeśli tak, to w swej pierwotnej koncepcji są to kwintole! Komentarz mówi, że „idąc za niektórymi nowszymi wydaniami, wyróżniliśmy w figurach szesnastkowych tego Preludium poszczególne grupy dla wyraźniejszego uwydatnienia rytmu". Wprowadzony układ jest jednak nie uwydatnieniem, ale zmianą. Czy ta zmiana wpływa praktycznie na wykonanie? Tempo jest molto allegro, opady fali są nieomal błyskawiczne: w tym tempie różnica pomiędzy podanym układem a kwintolą zaciera się prawie zupełnie. Rozumiem jednak, że pewien dostrzegalny, a różny efekt wynika w tych figurach z akcentowania lub nieakcentowania czwartego dźwięku fazy; w kwintolach ten dźwięk jest słaby, w podanym układzie wypadnie względnie mocny.

Preludium H.

Wprowadzono wzorową pedalizację.

Preludium gis.

Obszerny komentarz uzasadnia przyjętą redakcję w sposób nie nasuwający żadnych uzupełnień lub zastrzeżeń.

Preludium Fis.

Ze względów symetrii konstrukcji wolałbym wytrzymanie akordu Cis-dur do końca t. 6 i usunięcie pauzy, tak jak to podaje wydanie niemieckie i kopia rękopisu; decyduje w tym względzie raczej łączność D^6_4 z D^7 (w Cis-dur) niż trudność wprowadzenia arpeggia. Co do interpretacji przednutki t. 9, to komentarz najsłuszniej wskazuje na jej przynależność do melodii basu; jest ona składnikiem dolnego mordentu, jaki zdobi powtarzanie ais (motyw kotwiczy). Pianiści wprowadzają tu w wykonaniu zwykle ritenuto. W niektórych wydaniach podawane było arpeggiowanie akordu taktu 9 z dołączaniem do niego przednutki, co jest już zdecydowanym błędem wobec chóralnego charakteru całego brzmienia głównego okresu utworu. Inne motywacje komentarza słuszne i przekonywające.

Preludia es i Des nie nastręczają dyskusyjnych uwag.

Preludium b.

Wzorowy komentarz do tego Preludium nasuwa pewną niejasność w omówieniu t. 7. Nie rozumiem użytego (wprawdzie w cudzysłowie) terminu „łańcuszek". Sprawa polega na użyciu różnych form zamiennika [1]). Ponieważ w całym Preludium występują jedynie zamienniki górne, przeto z największą słusznością redaktorzy podają już w drugim takcie utworu $Z\widehat{2}$, poprawiając

[1]) por. J. Miketta: „Mazurki Chopina", str. 20—21.

błędną wersję wydania niemieckiego. Rozważenie niektórych szczegółów przebiegu utworu wymagałoby szerszego omówienia, wykraczającego poza charakter recenzji.

P r e l u d i u m A s.

Wśród licznych zalet przedstawionego tekstu tego Preludium, podkreślić trzeba trafne wykonanie w komentarzu przednutek i arpeggiowanego akordu w t. 43 i 47, które często w wykonaniu przedstawiały chwiejność, psującą harmoniczny spokój w tym utworze. Komentarz nie podaje wykonania przednutek t. 56, ale, w myśl zasad wypowiedzianych w rozdziale „O charakterze niniejszego wydawnictwa", należy wykonać na drugiej ósemce p i e r w s z e f^2 razem z akordem b-f^1-b^2-as^2-d^3.

P r e l u d i u m f.

Wszystkie uwagi komentarza słuszne; ważne ujednostajnienie pisowni akordu $S^{-7}_{1<}$ (Preludia e, f i g!). Nasuwa się uwaga co do pisowni trzeciego od końca dźwięku t. 18; należało by może zmienić a na bb[2]), jako alterowany IV st. w opadającej gamie chromatyzowanej.

P r e l u d i u m E s.

Wprowadzenie jako trzeciej nuty wiolinu t. 1 g^1, zamiast obecnej w pierwszych wydaniach i w rękopisach es^1, uzasadnia nie tylko wzgląd na występujące w t. 2 podwojenie tercji, ale i strukturę przenośnej fali akordowej, której wzór polega na następowaniu po sobie składników akordu Es-dur p o p r z e z j e d e n (b-g^1-es^2, es^1-b^1-g^2, g^1-es^2-b^2 itd.). Inaczej przedstawia się podobna sprawa w t. 49, gdzie podana wersja jest uzasadniona wystąpieniem w basie fali stojącej (t. 49—53), na której opiera się rozwój figuracji wiolinu. I ten wzgląd popiera tym silniej decyzję redakcji zamiany g na b. Co do taktów 50, 52, 58 i 60 przyznałbym raczej słuszność o r y g i n a l n e j wersji. Skoro Chopin napisał w pierwszych trzech z wymienionych taktów bb, to miał o r t o g r a f i c z n ą rację: jest to d o l n a alteracja kwinty, nie g ó r n a kwarty! W t. 60 widziałbym raczej pomyłkę i ujednostajnił wobec tego pisownię tych pochodów w sensie bb, nie a! Poszedłbym również za Riemannem co do notacji ges^2 (nie fis^2) w t. 55. Poprowadzenie w t. 56 tego ges^2 na f^2 tym silniej wskazuje na słuszność takiej ortografii.

P r e l u d i u m c.

Niezmiernie interesujący szczegół podaje komentarz. Okazuje się, że pierwotnie Chopin utworzył jako Preludium c-moll 8-takt i dopiero pod wpływem nieznanego Pana XX „qui a souvent raison" rozszerzył je do formy a-b-b. Dzięki temu, najmniejsze z Preludiów zamieniło się w 13-takt. Komentarz nie podaje do wiadomości innego ciekawego szczegółu. Skoro Chopin zaznaczył to powtórzenie zdania b jedynie w odsyłaczu, to powstaje pytanie: czy pierwowzór z a w i e r a ł ostatni takt, dodany jako 13 takt akord c-moll? A więc czy w oryginale był to 9-takt zakończony akordem o wartości całej nuty z fermatą?

---

2) por. J. M i k e t t a: „Mazurki Chopina", analiza Mazurka 40 f-moll op. 63 nr 2.

Preludium B.

Komentarz podaje palcowanie z wydania angielskiego. Przyda się ono bardzo, gdyż jednym z trudniejszych problemów wykonawczych w tym Preludium jest właściwe dla danej ręki palcowanie. Cenną pozycją jest zwrócenie uwagi na „wtórną" melodię w t. 33—38.

Preludium g.

Rozważania komentarza wyjaśniają dobitnie szczegóły układu rytmicznego utworu. Są one praktycznie ważne, pomimo szybkiego tempa Preludium.

Preludium F.

Podobne trudności w palcowaniu zestawia wersja podana i cytowana w komentarzu z wydania angielskiego. Dla rozwiązania skomplikowanej struktury t. 15 i 16 redakcja przyjęła układ niezmiernie korzystny i jasny. Może należało by jeszcze wskazać za pomocą dodanej strzałki fakt, że basowe a^2 taktu 16 prowadzi (pomimo pauzy ósemkowej) na g^2 ostatniej grupy szesnastkowej wiolinu. Są tu bowiem dwie zamienne do składników akordu c^7, f^2 do e^2 i a^2 do g^2.

Preludium d.

Wszystkie uwagi komentarza zredagowane bez zarzutu. Podane w nim palcowanie z wydania angielskiego moje być wygodne dla rąk dużych; wskazane w tekście głównym przedstawia palcowanie najdogodniejsze dla rąk średnich.

Preludium cis op. 45.

Jedną z trudności graficznego wykazania melodycznych struktur tego utworu zbudowanego z przepływów przenośnych fal oktawowych, są pojawiające się na zakończenie tych fal i przedzielające je melodyczne, oktawowe fragmenty. Można powiedzieć, że omawiane wydanie podało je wszystkie w formie najbardziej przejrzystej, jasnej i w konsekwencji zrozumiałej. Przy ciągłym modulowaniu przebieg harmoniczny wyjawił się tutaj w sposób najdostępniejszy. Takie „ciemne" fragmenty, jak np. t. 63—67 wystąpiły przy tym ujęciu plastycznie i zrozumiale.

Preludium As (1834, odkryte w r. 1918).

Jasność i prostota układu wzbudzają tylko najwyższe uznanie.

Po tym dalekim jeszcze od dokładności przeglądzie tekstu preludiów i komentarza, który będzie wymagał wielu jeszcze omówień i dyskusji czy to w tomie IX „Analiz i objaśnień dzieł wszystkich Fryderyka Chopina", czy to w praktyce wykonawczej najwybitniejszych chopinistów polskich i zagranicznych, należy powiedzieć, że Redakcja dokonała olbrzymiej pracy, o wzorowej sumienności metod naukowego opracowania, a Wydawca wykonał wszystko, co można było wykonać z użyciem najnowocześniejszych doświadczeń graficznych. Wydanie jest piękne, zachwycające!

Możemy śmiało powiedzieć, że wydanie to jest nie tylko najpiękniejszym wydaniem dzieł Chopina, naukowo najsumienniejszym i najdokładniejszym, ale że jest jednym z najlepszych wydań dzieła jakiegokolwiek bądź kompozytora w ogóle. Redakcja i Wydawca zasłużyli się nie tylko w Roku Chopinowskim kultowi Fryderyka Chopina, ale i nauce i sztuce polskiej.

Janusz Miketta

Paschałow Wiaczesław: Chopin i polskaja narodnaja muzyka (Chopin i polska muzyka ludowa). Moskwa — Leningrad. MUZGIZ (Muzykalnoje gosudarstwiennoje izdatielstwo), 1941, str. 75.

Są książki, które się regenerują, których aktualność wraca co parę dziesiątków lat, wraca — siłą postawionego, choć w różnym czasie, różnie stawianego problemu. Taką właśnie jest mała i skromna, dziś po raz 3-ci ożywiona prądem myśli naukowej w naszej dyscyplinie — książeczka radzieckiego etnografa, Wiaczesława Paschałowa, podejmująca zagadnienie stosunku stylu chopinowskiego do folkloru polskiego.

Wiaczesława Paschałowa poznałem w czasie wojny w Moskwie. Był to już wtedy staruszek lat siedemdziesięciu kilku, zawsze jeszcze pełen żywych zainteresowań i nadal pracujący naukowo (nad monografią chóru Piatnickiego, nad opracowaniem rosyjskich pieśni ludowych Rimski-Korsakowa i in.). Zawsze pełen kultu dla Chopina, interesujący się muzyką polską a zwłaszcza chopinologią i etnografią polską. Dziś jest to starzec 80-letni, żyjący w specjalnym sanatorium dla starych naukowców w Leningradzie. Mimo to, Paschałow przystępuje dziś do trzeciej redakcji swojej książki.

Jej pierwsza redakcja sięga okresu sprzed pierwszej wojny światowej. Zainteresowania folklorystyczne z jednej strony oraz gorąca miłość do muzyki Chopina (podsycana przez żonę-Polkę, tłumaczkę literatury polskiej na język rosyjski, oraz autorkę obszernej pracy o George Sand), złożyły się na to, że Paschałow podjął temat „Chopin i polska muzyka ludowa". Podejmując go, ze zdziwieniem spostrzegł, że w całej bibliografii chopinowskiej, a nawet w polskiej literaturze przedmiotu brak w ogóle pracy monograficznej na ten, tak ważny dla zrozumienia stylu Chopina, temat.

Jako solidny etnograf, Paschałow rozpoczyna swoje studia od wieloletniego zaznajamiania się z jedynymi, dostępnymi dlań materiałami folklorystycznymi Polski — z „Ludem" Oskara Kolberga. Badania te prowadzi równolegle z analizą wszyskich dzieł Chopina. Wynikiem tych badań była wpierw praca, która zaczęła wychodzić fragmentami w 3 kolejnych zeszytach czasopisma muzycznego pt. „Muzykalnyj Sowremiennik", w r. 1916.

Po 20-tu latach zagadnienie podjęte przez Paschałowa zostało znów zaktualizowane. Pzyczyniły się do tego warszawskie konkursy chopinowskie, w których pianiści radzieccy zdobywali pierwsze miejsca, oraz liczne prace naukowe muzykologów radzieckich, jak „Fantazja f-moll" Lwa Mazela, jak monografia J. Frenkela, dwukrotne wydanie listów Chopina w przekładach wpierw Goldenweisera, potem Siemianowskiego, a nawet książka dla dzieci o Chopinie — Stern-Michajłowej. Paschałow wraca do swego dawnego tematu: uzupełnia swą wiedzę o Chopinie pracami polskich muzykologów, które się w międzyczasie ukazały, przede wszystkim świetnymi studiami Wójcik-Keuprulianowej, Bronarskiego, Windakiewiczowej, Barbaga, monografistów — jak Jachimecki, wprowadza zmiany do pierwotnej redakcji książki rozszerza ją o cały szereg problemów, jak np. o źródłach chromatyki chopinowskiej, o istocie narodowego stylu muzyki Chopina itp.

Drugie, książkowe tym razem wydanie pracy Paschałowa zeszło się z początkiem drugiej wojny światowej. Złożona wiosną 1941 r. — książka ukazała się w druku w Leningradzie w pierwszych miesiącach blokady Leningradu. Ta

data i miejsce wydania tej książeczki powinny mieć dla nas swoją szczególną wymowę!

Książka Paschałowa składa się z 4 rozdziałów. Pierwszy jest próbą ogólnej charakterystyki właściwości polskiej muzyki ludowej. Jasne jest, że nie mając żadnych materiałów fonograficznych do dyspozycji, dysponując jedynie — dziś już z punktu widzenia współczesnej etnografii stanowczo niewystarczającymi materiałami Kolberga, nie żyjąc tą muzyką, jak właśnie na żywo znał swój rodzimy rosyjski folklor muzyczny — nie mógł Paschałow tak wniknąć w istotę polskiego folkloru, aby dać wszechstronną, wyczerpującą zagadnienie charakterystykę polskiej muzyki ludowej. I u nas dziś jeszcze żaden z etnologów polskich na taką syntezę się nie zdobył, tym bardziej trudno jej domagać się od Paschałowa. Mimo to, można mieć zastrzeżenia odnośnie wywodów autora o genezie poloneza i jego stosunku do ludowego „chodzonego"; można autorowi zarzucić, że nie różnicuje pieśni i tańców, ale omawia je łącznie, a przede wszystkim, że ogranicza się do omówienia tylko 4 podstawowych tańców Polski centralnej, nie biorąc pod uwagę tych wszystkich ich odmian, które nawet na podstawie Kolberga wyraźnie się zarysowują.

Ciekawe są natomiast wywody autora, dotyczące zależności ilości i miejsca akcentów tanecznych od tempa tańca; o właściwościach harmonicznych polskiej muzyki ludowej, które wywodzi z techniki gry wiejskich muzykantów; niemniej interesujące są rozważania Paschałowa na temat „chromatyzmu figuracyjnego" przygrywek instrumentalnych. W związku z tym, dziwi nieco brak wywodów na temat współzależności czynników rytmicznych, melodycznych, harmonicznych i formalnych w polskich pieśniach i tańcach.

Przejściem od tego rozdziału, charakteryzującego ogólnikowo właściwości polskiej tanecznej muzyki ludowej, jest rozdział o tradycjach artystycznej muzyki polskiej, na których wyrastał styl Chopina. Rozdział krótki, ale treściwy, świadczący o znajomości polskiej historii muzyki z okresu przedchopinowskiego.

Oś całej pracy Paschałowa stanowi rozdział III-ci, w którym autor poddaje głębszej analizie mazurki Chopina, widząc w nich najdalej posunięty stop współczynników, przejętych z folkloru, oraz artystycznych zasad konstrukcji muzycznej. Autor stara się tu zracjonalizować, ująć w pewne schematy te właściwości rytmiki, melodyki, harmoniki a nawet i formy, które kompozytor mógł zaczerpnąć z folkloru i te prawzory (głównie z Mazowsza) twórcze wysublimować.

Paschałow dzieli przy tym cały dorobek kompozytorski Chopina na 2 kategorie: jedną — w której (str. 36) łączność z folklorem polega na tym, że życiodajne współczynniki polskiej pieśni i tańca ludowego wchodzą w organizm muzyczny tych dzieł w formie motywów melodycznych, struktur rytmicznych, zwrotów harmonicznych i swoistych chwytów symetrii formalnej, oraz drugą, w której to przenikanie nie dochodzi do skutku.

Otóż tutaj można mieć wątpliwości co do słuszności takiego podziału, gdyż nawet w formach, które nie są wyraźnie — jak je nazywa Paschałow — „etnograficzne", to przenikanie też zachodzi; co prawda nie zawsze wszystkich elementów konstrukcji i nie zawsze z równą siłą. Stopień twórczego przesublimowania ludowych zwrotów jest u Chopina bardzo różny i wieloraki, ale niewątpliwie istnieje we wszystkich dziełach Chopina, nadając im ich

jedyny w swoim rodzaju, indywidualny styl. Paschałow zdaje sobie zresztą z tego sprawę, ograniczając swoje badania tylko do tych form, które w całości, konsekwentnie wyrastają z podglebia ludowego. Wielka szkoda, że autor nie podjął swego zagadnienia na szerszej płaszczyźnie i wobec tamtych form, gdyż tu właśnie leży klucz do zagadnienia istoty stylu narodowego.

Rozprawę kończy rozdział, porównujący stosunek do rodzimego folkloru u Chopina i Glinki. Wywody te jeszcze bardziej umacniają nas w przekonaniu, że dojrzał dziś już czas, by w sposób rozleglejszy, porównawczy podjąć zagadnienie istoty stylu narodowego w muzyce. W rozprawce Paschałowa jest rzucony szereg myśli i koncepcyj, które warte są podjęcia i pogłębienia. Zwłaszcza dla polskich chopinologów jest tu kopalnia ciekawych uwag o stylu Chopina. Wprawdzie nie ze wszystkimi wywodami autora możemy się dziś zgodzić, ale — co w pracy naukowej jest najważniejsze — Paschałow umie dojrzeć problem, tam, gdzie go dotąd nikt nie spostrzegł, umie postawić zagadnienie — choć nie zawsze podejmuje się je rozwiązać. Do takich należą np. sprawy: wewnętrznej cykliczności poszczególnych mazurków, wokalności melodyki chopinowskiej, wewnętrznych sprzeczności tonalno-harmonicznych, krzyżowania się pierwiastków mazurka i walca itp.

Paschałow pisząc o Glince i Chopinie powiada, że „muzyka ludowa niewidzialnie jest obecna w wielu ich utworach". Jaka szkoda, że autor w swych rozważaniach zatrzymał się właśnie na granicy „widzialności". Twierdzenie to wyraźnie wskazuje na fakt, że Paschałow podjął tylko część ogólnej problematyki związanej z ludowością w stylu kompozytorskim Chopina. Praca jego powinna inspirować polskich muzykologów do dalszego rozwinięcia postawionych przez Paschałowa problemów. Wersja tej pracy, która jest podstawą naszej recenzji, stanowi 2-gą wersję. Jak słyszymy, Paschałow pracuje nad jej trzecim, rozszerzonym wydaniem. Miejmy nadzieję, że ta nowa wersja, jak też prace analityczne dzieł Chopina, podjęte obecnie w Polsce w związku z „Rokiem Chopinowskim" — zagadnienia te pogłębią w duchu ostatnich wymagań etnografii i dzisiejszej metody analizy formalnej.

W ten sposób „żywot" książki Paschałowa przedłuży się na trzecie pokolenie muzykologów. Rozszerzy współpracę polskich i radzieckich badaczy i — być może — przyczyni się do rozwiązania tak ważnego w obecnej chwili zagadnienia istoty stylu narodowego w muzyce.

Zofia Lissa

Hedley Arthur: Chopin. Londyn 1947. J. M. Dent and Sons Ltd. 16⁰, str. VIII + 214 + 7 pl. il. (Z serii „The Master Musicians").

Książka ta, niewielka rozmiarami, ale tym wartościowsza treścią, ukazała się w chwili ważnej, bo tuż przed jubileuszowym Rokiem Chopinowskim, mogąc tym sposobem oddać piśmiennictwu okolicznościowemu — zwłaszcza zagranicznemu — wielkie przysługi. Hedley rozprawia się w niej — mimochodem — z wszystkimi prawie fantazjami i błędami, dotyczącymi życia Fryderyka Chopina, popełnianymi niestety dotychczas w większej lub mniejszej mierze przez wielu autorów biografii chopinowskich, zarówno polskich jak obcych. Postępuje przy tym z umiarem i ostrożnością dyktowaną doświadczeniem, gdy

chodzi o nie całkiem pewne szczegóły. Jeśli się weźmie pod uwagę fakt, że autor pisał pracę tę w wolnych chwilach podczas służby na froncie zachodnim, w czasie wojennym, nie mając w danej chwili pod ręką swej biblioteki, własnych, bardzo bogatych materiałów i zbiorów autografów, rękopisów muzycznych i pamiątek po Chopinie, ani nie mogąc konsultować dowolnie bibliotek publicznych, należy podziwiać wyniki tej pracy.

Książka Hedley'a jest wyrazicielką czystej i głębokiej wiedzy oraz wielkiej kultury. Autor, należący do młodszej generacji muzykologów angielskich, zajmuje między chopinologami obcymi stanowisko wyjątkowe. Nie tylko bowiem włada poza swym ojczystym językiem, francuskim jak rodowity Francuz, ale by móc poznać wszelkie źródła dotyczące Chopina, opanował język polski tak dokładnie, że włada nim całkowicie w słowie i piśmie. Ta rzadka u cudzoziemca, a zwłaszcza u Anglika, okoliczność pozwoliła Hedley'owi zbadać podczas przedwojennego pobytu w Polsce wszelkie wówczas jeszcze istniejące i dostępne źródła, oświetlające nie tylko okres młodości Chopina, ale i całe jego życie oraz zebrać odpowiednie materiały. Osobiste zetknięcie się z polskim światem muzycznym i naszymi chopinografami, dostarczyło również Hedley'owi sporo szczegółów, które razem z wiadomościami zebranymi osobiście we Francji i innych krajach stały się podstawą tak doskonałej pracy. Pobyt w Polsce nie tylko dał autorowi możność poznania szczegółowo materiałów niezbędnych dla biografa, znajdujących się wówczas w rękach rodziny Chopina (Ciechanowski), Instytutu Fryderyka Chopina i in., ale przy wrodzonej subtelności obserwatora przyczynił się w wysokiej mierze do wczucia się w atmosferę polską, która, choć dziś odmienna od epoki Chopina, dała mu wgląd w duszę polską, tak po mistrzowsku odzwierciedloną w muzyce Chopina. To stanowi przede wszystkim niewątpliwą wyższość pracy Hedley'a nad wszystkimi biografami obcymi.

W wyniku swych badań Hedley dochodzi m. in. do wniosku, że data urodzenia Chopina nie przypada na dzień 22 lutego, jak to pod wpływem niedokładnego zapewne oświadczenia ojca Chopina zanotował w księgach kościelnych i cywilnych ksiądz urzędujący w Brochowie, lecz na 1 marca 1810 roku. Przytacza argumenty, pokrywające się z dowodami i rozumowaniem również niżej podpisanego, co wywołało dyskusję, będącą jeszcze w toku.

Inne poprawki biograficzne Hedley'a, zresztą wszystkie najzupełniej słuszne, nie spotkały się dotąd ze sprzeciwami. I tak, w przeciwieństwie do pewnych biografii chopinowskich (nawet jeszcze, mimo wyjaśnień Edwarda Ganche'a z r. 1926), takich właśnie najnowszej doby — i to francuskich w dodatku — legenda o polskim pochodzeniu rodziny lotaryńskich Chopinów — bo Chopinów innych linii nie brak — została ostatecznie wyeliminowana. Również różne patetycze a bezpodstawne relacje, którymi liczni autorzy starają się koloryzować swe biografie Chopina, dotyczące powstania pewnych utworów Chopina, jak Marsza żałobnego z Sonaty op. 35, preludiów i in. nie zostały uwzględnione przez Hedley'a. A mimo to książka jego jest pisana tak ciekawie, odznacza się taką płynnością stylu, taką lekkością narracji, że czyta się ją jednym tchem, jak powieść, nie mogąc się oderwać od tak interesująco ujętej treści. Przy tym temat jest traktowany równomiernie, bez poświęcenia jakiemuś okresowi życia Chopina wyróżniającej uwagi, w przeciwieństwie do tych

biografów, którzy w ogólnej biografii koncentrują się na pewnym, ich szczególnie interesującym okresie życia kompozytora, inne natomiast — ich zdaniem — mniej ważne odcinki traktując po macoszemu.

Książka Hedley'a różni się także tym od innych biografii, że traktuje cytowanie listów Chopina i innych, nie jako główne podmalowanie swej pracy. Cytaty ukazują się w umiarkowanych bardzo rozmiarach, gdy treść tego wymaga, pozostawiając tekstowi autora prawo pierwszeństwa. A między cytatami znajdujemy niemało listów dotąd zupełnie nieznanych, owoc poszukiwań autora, nieustannie czynnego na odcinku badań chopinowskich. Materiały te po części należą obecnie do własnych zbiorów Hedley'a, które niestety podczas bombardowania Londynu ucierpiały dotkliwie. Zbiory te, stale uzupełniane przez nowe zakupy, należą w tej chwili, po ogromnych stratach poniesionych w Polsce (zostały prawie zupełnie zniszczone lub zaginęły zbiory Ciechomskich, Binentala, po części Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, Muzeum Narodowego i in., nawet znaczna część znajdujących się w Krakowie w Bibliotece Jagiellońskiej byłych zbiorów Edw. Ganche'a), do najbogatszych kolekcji.

„Chopin" Hedley'a dzieli się na trzy wyraźne części: biograficzną, krytyczną i ogólno-informacyjną. Część bograficzną książki cechuje wielki pietyzm i sumienność w oświetlaniu życia i twórczości Chopina. Jednocześnie z wyłączaniem wszelkich wątpliwości i sensacyjek, jakich nie brak w takich publikacjach, jak np. Hunekera „Chopin — the Man and his Music", Valetta „Chopin — La vita — Le opere", autor umie podkreślać najistotniejsze fakty życiowe i oświetla pewne mało znane momenty. Znajdujemy tu m. in. wyjaśnienie oziębienia serdecznego początkowo stosunku Chopina do Liszta, które nastąpiło już w r. 1835, gdy Liszt nadużył nieobecności Chopina w Paryżu, korzystając z jego mieszkania dla schadzki z panią Pleyel, pierwszą żoną Kamila Pleyela, z którym Chopin utrzymywał bardzo przyjazne stosunki. Hedley popiera to stwierdzenie wglądem w testament Pleyela z r. 1855, który rozszedł się z żoną po wydaniu się jej romansu z Lisztem. Stosunek między Chopinem a George Sand, zwłaszcza ostatni jego okres, otrzymuje właściwe oświetlenie przez podkreślenie intryganckich poczynań Solange, córki p. Sand i ślepej miłości matki dla intrygującego również syna, Maurycego. Nie szukając bynajmniej sensacji przechodzi Hedley nad tematem stosunku między Chopinem a Delfiną Potocką do porządku dziennego, gdyż nie miał wglądu w korespondencję Chopina z Potocką, zazdrośnie ukrywaną przed światłem dziennym przez rodzinę Potockich. O zbliżeniu się Norwida do Chopina w ostatnich latach życia kompozytora i o wypowiedziach poety na temat osoby jego i muzyki nie ma niestety w książce Hedley'a wzmianek.

Chopinowi jako pianiście i pedagogowi poświeca autor — w wąskich ramach, wyznaczonych mu przez wydawnictwo dla tej monografii, tworzącej ośmnaste ogniwo w serii „The Master Musicians" — dużo interesujących uwag. Czyni to, cytując wartościowe — w dziedzinie oceny i wrażenia gry i techniki Chopina — głosy współczesnych, wykazując jednocześnie bezwartościowość takich publikacji, jak Edithy J. Hipkins „How Chopin played" (Londyn 1937, J. M. Dent z Sons Ltd.), książki opartej na rzekomych doświadczeniach A. J. Hipkinsa, współczesnego Chopinowi pianisty. Hedley zwraca słusznie uwagę na fakt, że ogólnie przyjęta za granicą charakterystyka gry Chopina, jako znie-

wieściała lub „chorobliwa", była błędna i doprowadziła w pewnych okresach pianistyki do całkiem fałszywego ujęcia jego muzyki. Autor wykazuje wybitną „męskość" głównych utworów Chopina. Jego ogólne uwagi o Chopiniepianiście oraz na takie tematy, jak pedałowanie, tempo rubato i in. są cennym materiałem dla pianistów współczesnych. W wąskich ramach, na niespełna 50 stronach książki, omawia autor dzieło Chopina, nie mogąc oczywiście dokonać przy takim ograniczeniu miejsca choćby pobieżnej analizy. Nie pomijając faktu, że dokoła dzieła Chopina toczyły się i nadal toczą się niejednokrotnie dyskusje, autor dochodzi do takiej konkluzji. „Istnieją uzasadnione krytycyzmy; jednakże skoro dyskusja miła i braki Chopina zostały odpowiednio naświetlone, stajemy oko w oko z fenomenalnym faktem, że garść utworów pisanych przez najbardziej powściągliwego i ekskluzywnego z muzyków nadal przemożną atrakcją jest dla mężczyzn i kobiet każdej narodowości i najróżnorodniejszych typów mentalności. Artysta, który za życia unikał mas, stał się prorokiem swego własnego narodu i rzeczywistym wcieleniem ducha poezji w muzyce dla reszty świata". Nad młodocianymi utworami Chopina autor nie zatrzymuje się wcale, co niewątpliwie jest częściowo spowodowane bardzo ograniczonymi rozmiarami publikacji. Kieruje czytelnika w tym przedmiocie do doskonałej pracy Geralda Abrahama pt. „Chopin's musical Style" (Londyn, 1-e wyd. 1939; 3-e 1946, Oxford University Press), poświęcając szczególną uwagę jedynie Koncertom f-moll op. 21 i e-moll op. 11. Poza tym wyróżnia Etiudy z opusu 10, które za wyjątkiem później powstałego nru 7 rozpatruje jako dzieła młodzieńcze Chopina, wykazując w nich jego niezwykłą dojrzałość i odrębność twórczą już w tym wczesnym, przedparyskim okresie. Dzieła lat dojrzałych omawia autor szczegółowo i obszerniej, poświęcając każdej grupie z osobna swe uwagi, jednocześnie wskazując w toku omawiania pewnych dzieł na niewłaściwe ich wykonywanie. Raz jeszcze przy tej sposobności rozprawia się z pewnymi fałszywymi poglądami, np. jakoby muzyka Chopina była „niezdrową" itp. Zbija też pewne poglądy wyrażone przez Jana Kleczyńskiego w jego publikacji „Chopin w celniejszych swoich utworach..." (Warszawa 1886 — wydanie angielskie, Londyn 1896), jak też jego wypowiedź na temat Preludium nr 2. „Nie grywać bo dziwaczne". „Wobec takich nieporozumień — pisze Hedley — które nieuniknienie doprowadziły do fałszywej interpretacji jego muzyki, staje się koniecznym ustalić, że jako muzyk i artysta nikt nie był „zdrowszym" od Fryderyka Chopina. Ci, którzy badają jego dzieła z zamiarem odkrycia w nich symptomów patologicznych, odbicia wiadomego złego stanu fizycznego kompozytora, tylko samych siebie oszukują, gdy twierdzą, że odkryli w jednej z ballad smutne skutki suchot lub ślady neurotycznej histerii w jednym ze scherz. Od początku do końca muzyczna wyobraźnia Chopina była tak zdrowa, jak u jakiegokolwiek mężczyzny". Zwraca też Hedley uwagę na umiar Chopina nawet przy dawaniu swym utworom tytułów. W ogólnej fali kwiecistej tytułomanii przy publikacji utworów muzycznych owej epoki, nazwy dawane przez Chopina, jak „Preludia", „Scherza", „Etiudy" itp., nazwy taneczne „Mazurek", „Polonez", „Walc" itd. odbijają swą rzeczowością. Zaledwie kilka wyjątków można by cytować, jak „Ballada", „Barkarola", „Kołysanka", które dzięki swej treści stoją na najwyższym poziomie twórczości. „Nie istnieje ani jeden całkiem autentycznie potwierdzony

przykład — pisze Hedley — że Chopin sam do jakiegoś ze swych dzieł przywiązywał historyjkę". Toteż zwraca się autor kategorycznie przeciw wszelkiemu podmalowywaniu utworów Chopina będących kompozycjami o strukturze ściśle muzyczno-logicznej, przeprowadzanej przez Chopina z niezwykłą starannością i nieraz z wielkim trudem. Jedyny wyjątek o charakterze programowym, który cytuje Hedley, stanowi Ballada F-dur (Mickiewicza „Świtezianka").

Trzecią część książki rozpoczyna kalendarz, w którym autor podaje najważniejsze daty z życia i twórczości Chopina, a obok porównawcze daty urodzeń i śmierci muzyków współczesnych w porządku alfabetycznym. Wykaz ten, zwłaszcza przy datach urodzenia i śmierci Chopina szczególnie bogaty (od Adama do Zeltera, wzgl. od Adama do Wieniawskiego), jest bardzo pouczający i pożyteczny dla przeciętnego czytelnika. Z kolei następuje chronologiczny spis prawie wszystkich dzieł Chopina w kolejności powstania z uwzględnieniem tonacji, roku wydania i pewnych okolicznościowych danych. W dziale tym dokonał Hedley rewizji wielu dat, przyjmowanych dotychczas ogólnie dosyć bezkrytycznie. Zresztą jest to w ogóle pierwszy tak kompletny wykaz utworów Chopina w dziele biograficznym. Szkoda, że brak miejsca nie pozwolił autorowi na umieszczenie komentarzy uzasadniających ważniejsze zmiany w utartych układach prac takich, jak Niecksa, Opieńskiego, Ganche'a i in. Zresztą pewne daty i dane umieszczone w angielskim wydaniu, będącym przedmiotem niniejszego referatu, uległy zmianie w wydaniu polskim na skutek dalszych poszukiwań. Nie należy zapominać, że dzisiejszy badacz życia i dzieła Fryderyka Chopina, mimo tylu publikacji poprzednich, rozporządza o wiele skromniejszymi materiałami podstawowymi dla swych badań niż jego poprzednicy, którzy nie umieli swych możliwości niestety należycie wykorzystać. Wystarczy bowiem zdać sobie sprawę, ile bezcennych autografów, rękopisów muzycznych, pamiętników, obiektów ikonograficznych, pamiątek zginęło i zostało zniszczonych choćby w krótkim okresie od pierwszej wojny światowej. Toteż niełatwą jest rzeczą ułożenie we właściwym porządku chronologicznym tych utworów Chopina, które nie posiadają swej „metryki". Zasługą Hedley'a jest posunięcie tych badań w miarę istniejących możliwości jak najdalej. W końcowej uwadze tego spisu chronologicznego określa Hedley Fugę a-moll na fortepian tak jak niejeden z dawniejszych autorów, tzn. jako utwór prawdopodobnie wzięty od Cherubiniego. Taka była podobno wypowiedź Franchomme'a, przyjaciela Chopina. Chciał traf, że udało się Hedley'owi nabyć w ubiegłym roku oryginalny rękopis Chopina tej Fugi, opublikowanej w r. 1898 przez pianistkę Natalię Janothe. Zbadanie tego rękopisu przekonało go, że Fuga ta nie ma nic wspólnego z Cherubinim; dokument ten bowiem wykazuje u Chopina poprawki, zmiany i skreślenia — dowody usilnej pracy nad utworem. Po spisie chronologicznym następuje zestawienie wyłącznie dzieł opusowych w kolejności opusów z podaniem tonacji i osób, którym utwory były dedykowane. Dodatek dalszy zawiera „personalia", czyli zwięzłe dane biograficzne głównych osobistości wymienionych w książce. Ostatni dział obejmuje bibliografię podstawową pracy autora, podzieloną na trzy części: a) prace ważne biograficznie, b) główne prace dotyczące Chopina jako kompozytora, c) inne prace. Jest to podział bardzo pożyteczny dla pragnących pogłębić tematycznie

swe studia o Chopinie. Na końcu pracy znajduje się spis nazwisk i wymienionych w niej dzieł kompozytora.

„Chopin" Arthura Hedley'a jest niewątpliwie jedną z najbardziej sumiennych i wartościowych prac o Chopinie ostatnich czasów. O ile wiadomo, autor przygotowuje pewne dalsze prace — czekamy na nie z wielkim zainteresowaniem. Tymczasem wkrótce ukaże się bardzo pożądane polskie tłumaczenie (u Ski Wyd. Jamiołkowski i Evert w Łodzi). Również Szwajcaria przygotowuje na rok 1950 wzorowe tłumaczenie niemieckie.

B. E. Sydow

Abraham Gerald: Chopin's Musical Style. Oxford University Press, Londyn 1946, str. XV + 116.

Wśród coraz liczniej pojawiających się zagranicznych publikacyj o Chopinie, książeczka angielskiego muzykologa wyróżnia się tym, że nie jest ona — jak to przeważnie bywa — poświęcona materiałom biograficznym, lecz traktuje o samym stylu muzyki Chopina. W krótkim czasie doczekała się ona trzech wydań: 1939, 1941, 1946. Ten ostatni fakt należy uznać za miarę jej popularności, uzasadnionej z jednej strony wzrastającym ustawicznie światowym zainteresowaniem twórczością Chopina, z drugiej zaś strony — celem, jaki sobie autor pracy postawił, związanym z szerszym kręgiem czytelników, dla których jest przeznaczona. Kręgiem tym nie jest szczupłe grono badaczy-teoretyków, lecz szeroka rzesza muzyków-praktyków, odtwórców dzieł Chopina. „Coraz powszechniej bowiem przyjmuje się pogląd — stwierdza słusznie autor — że inteligentna interpretacja jest praktycznie niemożliwa bez dokładnej znajomości stylu kompozytora". Podkreślając jeszcze, że prawda ta jest właśnie szczególnie aktualna w odniesieniu do Chopina, autor stawia sobie za cel pokazanie stopniowego rozwoju i dojrzewania muzycznej indywidualności Chopina oraz wyodrębnienie i określenie tych właściwości stylu, które sprawiły, że dzieło Chopina jest dziełem jedynym w swoim rodzaju w historii muzyki.

Z punktu widzenia zakreślonych sobie zadań autor musiał oczywiście pominąć w pracy balast zbędnych szczegółów biograficznych, a nadto z uwagi na praktyczne cele książki — zaniechać dokładniejszego rozważania dwóch ważnych dla teoretyka problemów: źródeł stylu muzyki Chopina i ustalenia ścisłej kolejności chronologicznej jego dzieł. Co do chronologii utworów — autor ze względów praktycznych oparł się na porządku ustalonym przez Niecksa, dziś już niedokładnym, choć jeszcze na ogół uznawanym. Na jego podstawie treść pracy została podzielona na trzy okresy twórczości Chopina: okres młodzieńczy i okres dojrzewania stylu (do r. 1831 — przybycie do Paryża), okres dojrzałości (1831—1840) i okres ostatnich dziewięciu lat (1841—1849). Autor oparł się na angielskim wydaniu dzieł Chopina z r. 1928 („Oxford Original Edition") dającym — jego zdaniem — największą gwarancję autentyczności.

Trzy rozdziały pracy, odpowiadające trzem okresom twórczości Chopina, są nie tylko różne co do swych rozmiarów, lecz przede wszystkim co do sposobu usystematyzowania pomieszczonego w nich materiału. O ile rozdział pierwszy, omawiający okres do września 1831 r., traktuje w porządku chronologicznym o dziełach z tego czasu, o tyle w rozdziale drugim (okres 1831 — 1840) poddane są analizie stylu wszystkie pozostałe dzieła Chopina również z trzeciego okresu

27

nie w kolejności czasu ich powstania, lecz w porządku omawianych elementów. Toteż rozdział trzeci, najkrótszy, dorzuca do poprzednich stwierdzeń tylko te specyficzne zdobycze techniki kompozytorskiej Chopina, które uwidoczniły się w dziełach z ostatnich dziewięciu lat jego życia.

By zorientować się z grubsza, jakie elementy stylu muzyki chopinowskiej autor wziął pod uwagę, wystarczy rzucić okiem na skorowidz rzeczowy książeczki (str. 112): forma, harmonika, wpływy poprzedników i folkloru polskiego, faktura fortepianowa, melodyka, konstrukcja organiczna, ornamentyka, polifonika, styl gry, tempo rubato. Spośród tych składników stylu, bardziej szczegółowo omawia autor strukturę formalną utworów, harmonikę i melodykę, pozostałe zaś potraktowane są bardziej ogólnie i łącznie z poprzednimi.

Dojrzewanie stylu muzycznego Chopina można doskonale śledzić na podstawie dzieł pierwszego okresu twórczości, w których stopniowo pojawiają się elementy charakterystyczne dla okresu dojrzałości. Już sam rodzaj form muzycznych, używanych przez Chopina, krystalizuje się w tym okresie. Chopin porzuca zwolna tworzenie wirtuozowskich utworów estradowych z towarzyszeniem orkiestry, kierując swe zamiłowanie ku formom fortepianowym solowym, zwłaszcza mniejszym, którymi tak doskonale operował w późniejszej twórczości. Dziedzictwo zaś faktury fortepianowej Hummla, Webera, Moschelesa, na których Chopin się wzorował, zanika w nich coraz bardziej.

Od samego zarania twórczości śledzimy, jak pierwiastki polskiej muzyki ludowej wtapiają się organicznie w styl kompozytorski Chopina. Już pierwsze mazurki posiadają charakterystyczne cechy ludowe: zwiększoną kwartę, triole w melodii, operowanie drobnymi motywami, basowe nuty stałe, żeńskie zakończenia, charakterystyczne rytmy i zwroty melodyczne. Abstrahując jednak od czystych ludowych form tanecznych, Chopin w uderzający sposób łączy np. ludową formę mazura z klasyczną formą ronda w Rondzie à la Mazur. Kompozycja ta w tonacji F-dur zawiera w trzeciej od początku nucie „si naturale", pospolite w polskim fa-modus.

To „si naturale" jest z punktu widzenia harmoniki związane organicznie z inną charakterystyczną cechą stylu Chopina: z ulubionym przez niego akordem zmniejszonej septymy, związanym z interwałem melodycznym kwarty zwiększonej (np. h-d-f-gis w F-dur); tym właśnie akordem Chopin harmonizuje owo „si naturale". Autor jest zdania, że predylekcja Chopina do wspomnianego akordu wypływa z jego skłonności dostosowania do kwarty zwiększonej jako modalnej właściwości polskiej melodyki ludowej.

Folklor polski przejawił u Chopina swój przemożny wpływ w inny jeszcze sposób. Zdaniem autora — Chopin nigdy nie potrafi rozwinąć należycie problemu szerokiej formy. Wielkie formy cykliczne nie są u Chopina jednolitymi organizmami, lecz połączeniem drobniejszych, niezależnych od siebie części, ułożonych z gry drobnych motywów. Struktura taka jest właściwa nie tylko wszystkim kompozytorom myślącym lirycznie, lecz przede wszystkim stanowi właściwość ludowego mazura, który w ten sposób zaciążył nieodwołalnie na stylu całej melodyki Chopina, hamując rozwinięcie się jej w swobodną kantylenę.

Rondo à la Mazur — pierwsze dzieło przejawiające w znacznej mierze zaczątki dojrzałego stylu chopinowskiego — zawiera jeszcze inną charakterystyczną właściwość harmoniki Chopina: łańcuch akordów dominant-septymo-

wych, z których każdy wprawdzie rozwiązuje się na oczekiwany trójdźwięk, ale znów z dodaną septymą. W ogóle w dziełach pierwszego okresu twórczości krystalizuje się już w pełni właściwy dla Chopina, i stale później przez niego stosowany, sposób łączenia w „łańcuchy" akordów dominant-septymowych jak i akordów zmniejszonej septymy. Każda taka zmniejszona septyma jest tonacyjnie dwuznaczna: przynależność jej do tonacji może być określona tylko w kontekście ze sąsiedztwem. Seria zmniejszonych septym, z których tylko pierwszą i ostatnią można zaliczyć do jakiejś tonacji, stwarza wobec tego po prostu czasowe zawieszenie zasady tonalności. Autor tedy stwierdza, że atonalność, przynajmniej jako zjawisko przejściowe, stała się w ten sposób u Chopina faktem dokonanym.

Inne jeszcze cechy charakterystyczne harmoniki Chopina, często później przejawiające się, ujawniły się już w tym okresie twórczości, jak np. ta, że w łańcuchu dominant z septymą ostatnia z nich staje się „niemiecką sekstą", prowadzącą do nowej tonacji (np. des-f-ces — des-f-h na c-e-g). Albo też akord dominant-septymowy w pierwszym przewrocie kroczy ku swej podstawowej pozycji poprzez półtonowe ruchy odśrodkowe głosów zewnętrznych przy niezmienności głosów środkowych. Powstałe w ten sposób akordy przejściowe nie mają jasnego oblicza tonacyjnego (Polonez B-dur).

Cechą faktury fortepianowej Chopina są, pojawiające się już we wczesnych jego dziełach, rozłożone akordy i sekwencje (progresje). Dalszy element — to wirtuozeria, pojęta nie w sensie lisztowskim, jako brawurowy popis biegłości technicznej, służący dla zaspokojenia żądań publiczności, lecz będąca wytworem wewnętrznym, powstałym z racji swobodnego i łatwego operowania materiałem dźwiękowym i władztwa nad klawiaturą, dla swej własnej satysfakcji.

Wstęp do Fantazji na tematy polskie jest pierwszą próbką stylu filigranowej faktury Chopina, polegającej na rzucaniu przez prawą rękę koronkowej zasłony chromatycznej na trwałą podstawę łamanych akordów diatonicznych ręki lewej. Zwraca tam ponadto uwagę tak szeroko później stosowane użycie techniki apodżiaturowej.

W „Larghettach" obu Koncertów po raz pierwszy spotykamy się z typem melodii nokturnowej Chopina, która, będąc w istocie wokalną, opiera się na wzorach opery włoskiej, a na Bellinim w szczególności.

Już pierwsze dzieła w formie sonatowej wykazują, że Chopin nie miał zmysłu konstruowania przetworzeń w sensie beethovenowskim. U Chopina przetworzenie rozwija się w fajerwerk modulacyj figurowanych błyskotliwymi pasażami.

Na pograniczu epoki dojrzałego już stylu Chopina stoją Etiudy op. 10, wykazując w tym rodzaju kompozycji niedoścignione zdystansowanie jego poprzedników (Cramer, Clementi), którzy rozwiązywali te same problemy techniczne. Chopin np. odwrócił dawny porządek grania gamy chromatycznej pierwszymi palcami, każąc ją grać w Etiudzie nr 2 palcem trzecim, czwartym i piątym. Dotychczasowy sposób oparcia kompozycji etiudowej na jednym motywie Chopin utrzymał, wzbogacając go jednak przepychem kontrastów i urozmaicenia w obrębie tej małej jednostki. W trzyczęściowej formie etiudy, środkowy jej człon nie jest triem o nowym materiale motywicznym, lecz operując tym samym tworzywem wprowadza kontrast tonacji, modulacyj oraz urozmaicone traktowanie motywu zasadniczego i problemów technicznych — jest więc miniaturowym quasi-przetworzeniem.

Z serią Etiud op. 10 Chopin osiąga mistrzostwo swego stylu, wkraczając w okres zupełnej dojrzałości swej twórczości.

Wśród elementów dojrzałego stylu drugiego okresu twórczości Chopina, za najsłabszy punkt uchodzi powszechnie struktura formalna jego dzieł, w której ogranicza się przeważnie do trzyczęściowej formy, zarówno w dziełach drobnych jak i większych. W obrębie elementarnej formuły A-B-A dokonuje jednak Chopin z genialną zręcznością mniejszych lub większych modyfikacyj, adaptacyj lub nawet potrafi zupełnie ukryć tę naiwną podstawę. Wśród modyfikacyj najczęstszą jest skracanie trzeciego członu (powtórzenia) nieraz do zupełnie drobnej cząstki, wszelako wyrównywane zawsze strukturalnie celem zachowania równowagi formy bądź przez dodawanie pewnych fraz, bądź przez wprowadzanie nowych myśli do kody, będącej zawsze doskonałym zaokrągleniem każdego utworu.

Pośród dzieł małej formy, mazurki i walce są wobec swego charakteru tanecznego podzielone na największą ilość kontrastujących ze sobą odcinków, bezpośrednio po sobie następujących. Z czasem Chopin wprowadza do mazurków konstrukcje wstępne, końcowe i przejściowe, nieraz o charakterze przetworzeniowym, jakby „symfonicznym". W dwóch walcach widzimy nadto dodanie do każdego członu formy trzyczęściowej refrenu wspólnego dla każdego z nich. W niewielkiej zaś liczbie wypadków, w których Chopin odstępuje od zasadniczej trójczęściowości, zbliża się zawsze do pokrewnej formy A-B-A—C-A.

Wśród form chopinowskich, nawet mniejszych, uderza czynnik zmieniającej się interpretacji, wynikający z faktu, że muzyka Chopina była w swej genezie i istocie improwizacją fortepianową. Zgodnie z tym jej charakterem, konstrukcje części podstawowych zawierają za każdym razem pewne odmiany, choćby tylko w zakresie dynamiki.

Większe formy opierają się w zasadzie również na trzyczęściowości. Dopiero ballady są pierwszym pełnym powodzenia eksperymentem w zakresie nowej i zupełnie indywidualnej konstrukcji. Ballada g-moll (z modyfikacjami również Ballada f-moll) ma konstrukcję formy sonatowej zaopatrzonej we wstęp i kodę, przy czym kolejność tematów w repryzie jest odwrócona. Również w scherzach widoczna jest idea formy sonatowej. Przetworzenia chopinowskie nie idą jednak śladami Beethovena, lecz polegają na zastosowaniu techniki improwizacyjnej i wariacyjnej.

Zasadą u Chopina jest fraza cztero- lub ośmiotaktowa. Prawidłowość ta stanowi przyczynę uroku odchyleń od tej zasady, podobnie jak tempo stałe dodaje czaru tempu rubato. Odchylenia od postaci 4- i 8-taktowej fraz są wytworem mistrzowskiej w tym zakresie ręki Chopina, czy to będą 6-taktowe jednostki, czy też krzyżowanie fraz, ich rozszerzanie lub też ścieśnianie. Regularność metrum jest rzadziej u Chopina przełamywana, a raczej zręcznie ukrywana.

W zakresie melodyki Chopin nigdy nie wyzbył się w zupełności dwóch zasadniczych wpływów, które ją uformowały: współczesnej włoskiej arii operowej i nuty polskiego tańca ludowego.

Zadłużenie Chopina u Belliniego i Rossiniego, będące przedmiotem sporów, nastąpiło prawdopodobnie drogą poprzez Elsnera i uwielbianego Spohra, później zaś brane było z pierwszej ręki od podziwianych włoskich śpiewaczek koloraturowych. Wyraża się ono w manierach czysto wokalnych, nie skrzypco-

wych. Mimo to melodyka Chopina nie jest imitacją, lecz stylizacją włoskiego bel canta, wyrażającą się np. w powtarzaniu nut (w śpiewie — efekt parlanda i koloraturowej repetycji nut), prowadzeniu melodii tercjami i sekstami, stosowaniu rubata, ornamentyki melodycznej.

Natomiast elementy quasi-recitatiwa wywodzą się w melodyce Chopina raczej od recitatiwów instrumentalnych K. F. E. Bacha i innych poprzedników. Te fragmenty recytatywne jak i koloraturowa ornamentyka Chopina służą tym samym celom: przełamaniu regularności metryki.

Wbrew olbrzymiemu znaczeniu chromatyki u Chopina, melodyka jego jest w przeważającej mierze diatoniczna, chromatyczne elementy nie są w niej istotne i tylko czysto dekoratywne.

Podobnie wielką rolę w tej bogatej ornamentyce grają elementy polskie. Charakterystyczne dla ludowego mazura ozdobniki i wtrącone triole pojawiają się nie tylko w tańcach polskich, lecz i w walcach, a nawet w najbardziej „włoskich" melodiach Chopina.

Arabeskowa ornamentyka melodii jest w ogóle integralną częścią muzyki Chopina. Przejęty od poprzedników arsenał ozdobników, wzbogacony jeszcze przez własną pomysłowość, stanowi w pierwszych dziełach Chopina tylko zewnętrzną dekorację koloraturową, w dziełach dojrzałych zaś stosowany jest w sposób bardziej poetycki, zbliżający się do pojęcia wariacji samych tematów muzycznych. Różnica między wewnętrzną treścią a zewnętrzną dekoracją zostaje ostatecznie zatarta; obie zlały się w nową linię melodyczną. Tu tkwi geneza pewnego specjalnego rodzaju melodyki Chopina, którą można by nazwać biegnikową, pasażową (np. finał Sonaty b-moll). Doszedł do niej Chopin stosując wśród chromatycznie skomplikowanej harmoniki swobodne falowanie nut przejściowych, ozdobników, a nawet ozdobników do ozdobników, nadając takiemu formowaniu znaczenie linearne i wagę tematów.

Stosowane przez Chopina wplatanie melodii w łamane akordy wywodzi się od Mozarta, technika zaś arpedżiowanego akompaniamentu — od Fielda. Wykorzystane zdobycze techniki fortepianowej Fielda wzbogacił Chopin w mistrzowski sposób przez mgliste, prawie impresjonistyczne efekty pedałowe, kontrasty orkiestracyjne, zarówno subtelne jak i gwałtowne, brawurę lewej ręki, jednoczesną różność rytmów. Jednak inspiracja Chopina, będąca wytworem najściślejszej współpracy palców i mózgu, sprawiła, że pominąwszy kilka ulubionych formuł rzadko się zdarza, by dwa utwory były u niego pomyślane w jednakowy sposób.

Nie może być wątpliwości, że harmonika Chopina — jako czynnik najważniejszy, najbardziej indywidualny i fascynujący spośród wszystkich elementów jego muzyki — była także w szerokiej mierze inspirowana lub odkryta przez improwizację na klawiaturze. Ten ważny szczegół wiąże się z faktem, że zasadnicze pomysły chopinowskie są często raczej harmoniczne niż melodyczne.

I znowu — chociaż urok harmoniki chopinowskiej leży prawie wyłącznie w jego barwnej chromatyce — jest ona — podobnie jak melodyka — w zasadzie diatoniczna, co zawsze się wyczuwa, choćby na skutek przeplatania chromatyką była nieraz czasowo zupełnie przełamana.

Akordy, tworzące podstawę wyjątkowo bogatego arsenału harmonicznego, są proste i stosunkowo nieliczne: zwykłe diatonicze trójdźwięki i ich przewroty, durowe trójdźwięki na małej sekundzie (seksta neapolitańska) i małej sekście,

mollowy trójdźwięk subdominantowy w tonacjach durowych (ulubiony akord twórców romantycznych), dominanta z septymą (z noną stosunkowo rzadziej), zmniejszona septyma, dodana seksta (także o formie mollowej w tonacji durowej) i tzw. „niemiecka seksta" zarówno na małej sekundzie jak i małej sekście; francuska forma zwiększonej seksty jest nierównie rzadziej spotykana.

Lecz Chopin te proste podstawowe akordy często zaopatruje w apoggiatury, opóźnienia, antycypacje i nuty przejściowe, i to tak bogato — zwłaszcza w kompozycjach późniejszych — że są one prawie niemożliwe do rozpoznania. Rozsianie opóźnionych nut za pomocą figuracyj jest — rzecz naturalna — zupełnie charakterystyczne dla Chopina. Cała jego twórczość roi się od przepięknych i silnych akordów przejściowych, powstałych z opóźnień i nut przejściowych. Stąd krok tylko dzielił od chromatyki alterowanej, prowadzącej poprzez „Tristana" do Schönberga.

Mnożenie apoggiatur, nut przejściowych, opóźnień i antycypacyj, przeważnie w formach chromatycznych, wywołuje wyjątkową plastykę, a nawet płynność treści harmonicznej. Pasaże przejściowe, powstałe po prostu przez półtonowe ruchy głosów, są bardzo pospolite u Chopina.

Chopin używa nieraz tego samego technicznego pomysłu dla zupełnie różnych celów estetycznych i czyni to ze skończonym artyzmem, dając swym pomysłom cel i kierunek i wyciągając z nich maksimum możliwości kolorystycznych.

Nieraz pewne zwroty harmoniczne łudzą postępem gwałtownych, odległych i ukrytych modulacyj, w rzeczywistości zaś są tylko jedną modulacją, a akordy przejściowe zawarte w jej granicach stanowią pozafunkcyjny nawias harmoniczny, będący nie „efektem treści", lecz „efektem powierzchni". Takie „nawiasy" zdarzają się u Chopina nie tylko w harmonice, lecz i wśród struktury formalnej utworu, muszą być więc przez odtwórcę odpowiednio interpretowane.

Rola zmniejszonych septym, spotykanych bardzo często u Chopina, jest niesłychanie ważna w podważaniu zasady tonalności. Wspomniany już pomysł opadania zmniejszonych septym półtonami we wczesnych dziełach Chopina w formie ornamentalnych pasaży, łamiących czasowo powierzchnię tonalności, jest naturalnie obszerniej wypracowany w dojrzalszych kompozycjach. Z początku są to zwykłe czynniki dekoracyjne, lecz z czasem stają się pełną barwy substancją nietonalną.

Od półtonowych progresyj zmniejszonych septym był tylko krok do progresyj swobodniejszych w formie alterowania całych tonów i półtonów, a od chromatycznego opadania zmniejszonych septym — inny krok do chromatycznego zsuwania się akordów dominant-septymowych.

Pomysł Chopina w zakresie ciągów akordów dominant-septymowych, w których nuta podstawowa każdego akordu jest położona o kwintę niżej od swej poprzedniczki, wzbogacony zostaje w okresie dojrzałości stylu przez opóźnienia, nuty przejściowe i nieoczekiwane zwroty.

Sekwencje harmoniczne na stopniach całotonowych wstępujących lub zstępujących, są u Chopina generalną regułą, na stopniach półtonowych natomiast — zupełnie wyjątkowe. Środki te jednak nie są jedynymi sposobami rozszerzania tonacji, gdyż znajdujemy u niego i zwykłe środki modulacyjne, choć rzadko użyte „in crudo" bez rysu mistrzowskiej pomysłowości w punkcie zmiany na nową tonację, a zawsze w poetycki sposób urozmaicone.

Nagłe przejścia do tonacji odległych o ton, półton lub tercję — stosowane już sporadycznie przez klasyków — stają się w rękach Chopina zwykłym środkiem techniki kompozytorskiej.

Wreszcie interdominanta (dominanta wstawiona), dająca nieograniczone możliwości rozszerzenia tonacji lub tworzenia nawiasów tonacyjnych, staje się dla Chopina kanwą dla szeregu pomysłowych i poetycznych dygresyj tonacyjnych.

W trzecim okresie swej twórczości, dla którego charakterystycznym zjawiskiem jest znaczna ilość dzieł „wielkich", Chopin wszedł w nową, górniejszą sferę, osiągając prawie epicki rozmach koncepcji, wysubtelniając jeszcze i ogładzając elementy swego stylu, a nadto dodając do nich dwa nowe: dużą dozę zmysłu kontrapunktycznego i „symfoniczność" konstrukcji.

Pod względem harmoniki kompozycje tego okresu wyróżniają się subtelnością, spiętrzeniem i wypracowaniem dawniejszych pomysłów, pokryciem nawet najprostszych podstaw harmonicznych bogactwem szczegółów. Chopin traktuje teraz nietonalne akordy z większą swobodą niż przedtem, operując możliwościami interdominanty i nawiasów tonacyjnych. Sekwencje używane są w szerszej skali, nieraz jako namiastki przetworzenia.

Faktura fortepianowa ostatnich dzieł wykazuje podobny postęp. Jednym z najgenialniejszych jej przykładów jest Berceuse.

Prawdopodobnie owocem długich studiów nad „Das Wohltemperierte Klavier" Bacha i świeżego studium nad dziełem Cherubiniego „Cours du contrepoint et de la fugue" (1835) jest niespotykana dotąd w dziełach Chopina ilość elementów kontrapunktycznych, wyrażająca się w tendencji do kanonicznego pisania i silnej skłonności do „horyzontalnego" myślenia. Np. w Mazurku op 56, nr 3 widoczne jest quasi-kontrapunktyczne traktowanie tematu, zgęszczone w chromatycznym następstwie zmniejszonych septym. Nie jest to prawdziwa polifonia, lecz fragment typowego przełamywania wertykalnej harmoniki w horyzontalną linię tematyczną, charakterystyczną dla dojrzałego stylu Wagnera.

Tendencja z drugiego okresu do snucia „ciągłych" linii melodycznych staje się teraz coraz wyraźniejsza, co w połączeniu z ornamentyką, która obecnie jako materiał tematyczny stanowi symptom nowych, quasi-symfonicznych skłonności Chopina, objawiających się w organiczno-tematycznym spajaniu ogniw i ornamentów, w kontrapunktycznym opracowywaniu tematów oraz w nowym pędzie ku posługiwaniu się formą wielką.

Przetworzenia z tego okresu nadal nie mogą być porównywane ze wzorami klasyków, są one u Chopina wciąż splotem sekwencyj, wariacyj i modulacyj, miotanych siłą improwizatorskiego natchnienia. Jednakże Chopin nie musi być przy tym uważany za pośledniejszego następcę Beethovena, ale za błyszczącego prekursora Liszta i Wagnera.

W wielkich dziełach tego okresu, odstępstwa od formy A-B-A są regułą. Np. Ballada As-dur posiada trzy tematy i przetworzenie po repryzie drugiego tematu, Ballada f-moll jest trudną do zrozumienia deformacją formy sonatowej, Fantazja op. 49 zawiera wyraźną konstrukcję wielotematyczną.

Koroną jednak tych dążności ku swobodzie w operowaniu formą jest Polonez-Fantazja, będący najbardziej postępowym dziełem Chopina, tak pod względem struktury jak i harmoniki. stanowiący — być może — pierwszą kompozycję

w szeregu nienapisanych arcydzieł o jeszcze swobodniejszej koncepcji, gdyby śmierć nie przerwała pasma życia twórcy.

Dziełko G. Abrahama jest zatem — jak z powyższego sprawozdania wynika — zwięzłym ujęciem różnych elementów stylu muzyki chopinowskiej, a jeśli ich w pełni nie wyczerpuje, to właśnie z powodu swej zwięzłości i praktycznego przeznaczenia. Stanowiąc zaś, w oparciu o licznie przytoczone przykłady, bardzo pożyteczne kompendium wiedzy o stylu Chopina, zasługiwałoby na przyswojenie go polskiej literaturze chopinowskiej w formie przekładu, zwłaszcza w interesie licznego grona pianistów i zaawansowanych adeptów muzyki, dla których studiowanie obszerniejszych i wyczerpujących prac z tego zakresu mijałoby się może z celem praktycznym.

ha

OD REDAKCJI:

Część II „Z życia i twórczości Chopina" ukaże się w I kwartale 1950 r.

Do niniejszego zeszytu dołączamy 9-ty arkusz „Słownika muzyków dawnej Polski" A. Chybińskiego. Do następnego dołączymy arkusz ostatni oraz Przedmowę autora i okładkę.

Revue trimestrielle de musique

PUBLICATION

DE LA SECTION MUSICOLOGIQUE DE CONFÉDÉRATION DES COMPOSITEURS POLONAIS

Rédacteur en Chef:
Professeur Dr ADOLF CHYBIŃSKI

Nr. 26–27 APRIL–SEPTEMBRE 1949

(Numéro consacré à Chopin)

TABLE DES MATIÈRES

ERRATA

Str.	Jest	Winno być
39 8 wiersz od góry	autografu	autografu utworu
40 14 „ „ „	pism	pisma
103 1 przypis	Voriscka	Voriska
109 4 wiersz od góry	była	i była
115 4 „ „ dołu	jej należy skreślić	
121 1 „ „ góry	(t. 25.	(t. 25).
121 8 „ „ „	znaczenia	znaczenie
123 9 „ „ dołu	połączeń,	połączeń
123 4 „ „ „	tego	do tego
125 10 „ „ góry	właśnie	również
126 14 „ „ „	nieprawidłowość	nieprawidłowości
126 2 „ „ dołu	tj.	tj. sięga
137 ostatni wiersz	dwu faz taktowych	faz dwutaktowych
140 17 wiersz od góry	przebiegu	w przebiegu
143 5 „ „ „	zamiast powtórzonego wiersza poprzedniego:	f-moll oraz najbardziej kunsztowne Impromptu
151 6 „ „ dołu	T^{-}	$+T$
170 10 „ „ góry	zaś	jednak
171	PRZYKŁAD XLV	XLVI
172 12 „ „ dołu	(a+cis+c+fisis)	(a+cis+e+fisis)
185 12 „ „ „	autorowie	autorowie prac o Chopinie
199 10 przypis	Préludies	Préludes
225 11 wiersz od dołu	wyłtumaczenia	wytłumaczenia
231 10 „ „ „	której	których
242 7 „ „ „	rzędu,	rzędu
252 6 „ „ „	harmoniczne	harmonicznej
254 25 przypis	$(D^{\times}_{-})^{2}$	$(D^{+}_{1})^{2}$
259 28 „	$D^{\overset{>}{III}0}$	$D+^{\overset{<}{III}}$
279 41 „	/	S
298 9 wiersz od góry	okazania	wykazania
298 16 „ „ „	Tomasso	Tommaso
298 2 „ „ dołu	przechodzącego	przechodzącym
304 6 „ „ góry	jedyna	jedyną
304 15 „ „ „	wyłonić	wyłowić
366 12 „ „ dołu	przesada	przesadą

POLSKIE · WYDAWNICTWO · MUZYCZNE

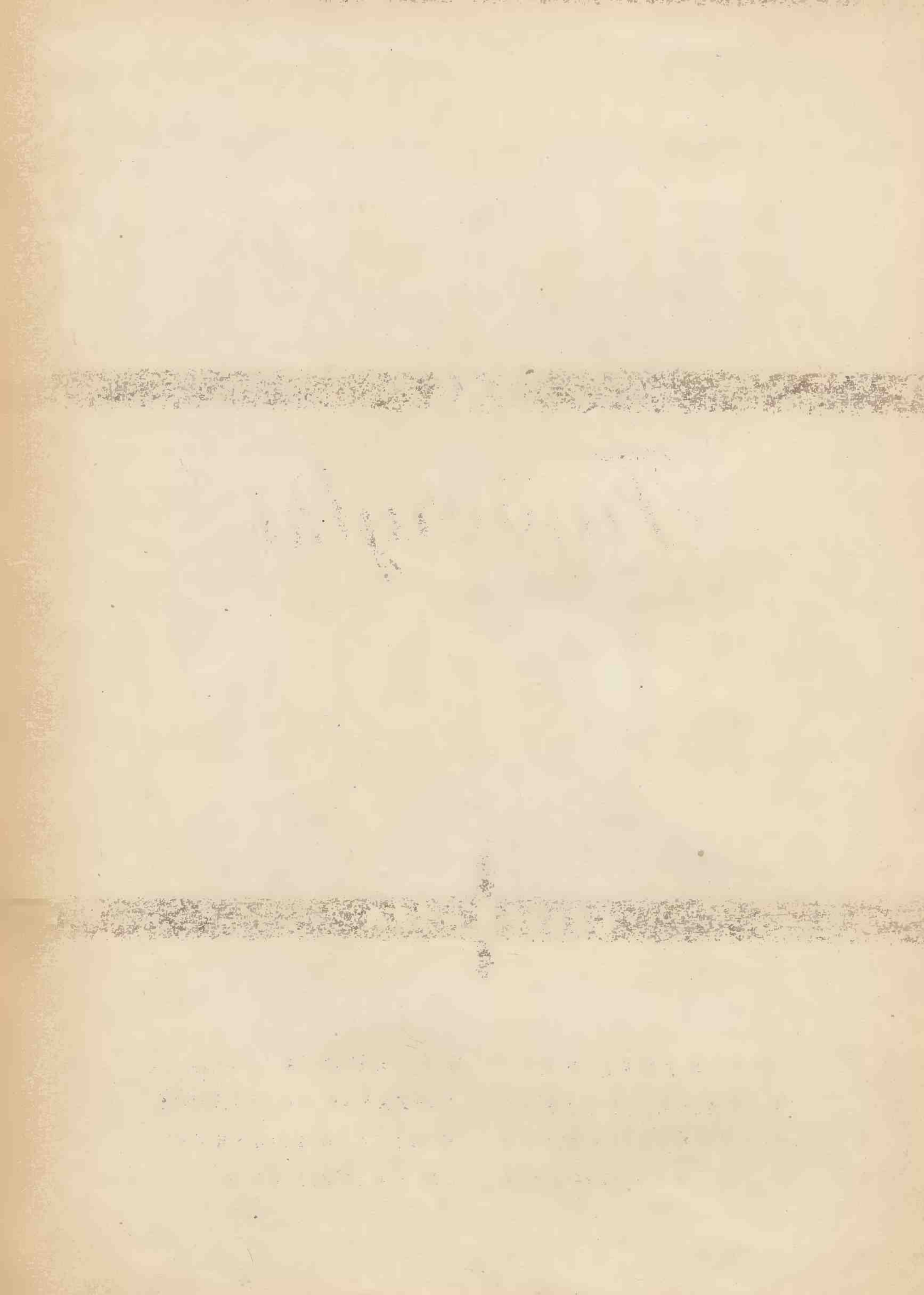
Z ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

Fryderyka CHOPINA

CZĘŚĆ I-SZA

OSTATNIE DNIE · PRELUDIA
NIEZNANE LISTY · NIEZNANE AUTOGRAFY
STYL FORTEPIANOWY · HISTORIA PORTRETU
MELODYKA · IMPROMPTUS

WARTALNIK · MUZYCZNY · N-26/2



KWARTALNIK MUZYCZNY

1849

1949



KWIECIEŃ-WRZESIEŃ

N-26-27

KWARTALNIK MUZYCZNY

KWIECIEŃ – WRZESIEŃ
1949

NUMER PODWÓJNY
POŚWIĘCONY
FRYDERYKOWI CHOPINOWI

ADRESY

Redakcji:

Redaktor naczelny: Poznań — Wały Wazów 26
Zakład Muzykologiczny Uniwersytetu Poznańskiego

Sekretariat Redakcji:

Dr J. M. Chomiński — Wesoła koło Warszawy
ul. 15 Grudnia 11 m. 1

Administracji:

Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, Basztowa 23
Telef.: 559-10 i 569-57, Telegr.: Pewuem, PKO IV-745

Prenumerata roczna zł 1200. Pojed. zeszyt zł 300.
Łączna prenumerata „Kwartalnika Muzycznego“ i „Ruchu Muzycznego“ — rocznie złotych 2100

KWARTALNIK MUZYCZNY

ORGAN
SEKCJI MUZYKOLOGÓW
PRZY
ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH

ROK VII

NR 26/27 KWIECIEŃ—WRZESIEŃ 1949 R.

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

WARSZAWA—KRAKÓW

Wydano z zasiłku Departamentu Twórczości Artystycznej
Ministerstwa Kultury i Sztuki



Nakład 1500 egzempl. Papier druk. V kl. 70x100
Druk rozpoczęto w maju, ukończono w listopadzie 1949 r.

M-36628 Zakłady Graficzne „Styl“ w Krakowie

TREŚĆ ZESZYTU

DR LUDWIK BRONARSKI (Fryburg szw.)

Z OSTATNICH DNI ZIEMSKIEJ PIELGRZYMKI CHOPINA

W związku z setną rocznicą śmierci Chopina będzie szczególnie na czasie rozpatrzyć pewne fakty z ostatnich chwil pobytu jego na ziemi, których autentyczność została podana w wątpliwość.

Pierwszym z nich jest życzenie wyrażone na piśmie, aby po śmierci, dla uniknięcia pogrzebania żywcem, „ciało otwarte zostało".

W papierach po śp. Elżbiecie Ciechanowskiej znalazł się artykuł [1]), którego zmarła w r. 1948 autorka nie zdążyła zresztą wykończyć, a w którym wysunęła hipotezę, że znane z brzmienia i reprodukcji i często cytowane w biografiach Chopina błagalne wezwanie:

Comme cette toux m'étouffera, je vous conjure de faire ouvrtr mon corps, pour (que) je (ne) sois pas enterré vif [2])

zostało skreślone nie ręką Fryderyka Chopina, ale jego ojca, Mikołaja. Oto rozważania i dowodzenie autorki na ten temat.

Przede wszystkim uderzać musi, że w relacjach z ostatnich dni Chopina nie ma żadnej wzmianki, aby Chopin taką kartkę pisał, a nawet aby obawy takie, których ona jest odbiciem, wyrażał.

---

[1]) Siostrze autorki, pani Wiktorynie Kostkowej, wyrażam podziękowanie za zaznajomienie mnie z tekstem tego artykułu.

[2]) Reprodukcja tego tekstu pojawiła się po raz pierwszy w Karłowicza „Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie" (Warszawa 1904), po str. 386. Dokonana litograficznie nie jest absolutnie wierna Stąd zapewne pochodzi, że słowo toux zostało odczytane przez niektórych biografów mylnie jako terre. Fototypiczna reprodukcja w L. Binentala „Chopin" (Paryż, Edit. Rieder, 1934, tabl. LIV) nie pozostawia wątpliwości co do tego, że dany wyraz ma być czytany jako toux; możliwe jest jednak, że, nieortograficznie napisany, ma on *e* na końcu, zamiast *x*.

Natomiast o podobnych obawach i życzeniach u Mikołaja Chopina wiemy z listu, który po śmierci tegoż pisał do Fryderyka szwagier jego, Antoni Barciński. Oto odnośny ustęp z tego listu [3]).

„Żeby Ci nic nie pominąć, winienem Ci jeszcze dodać, że Bełza, nasz przyjaciel domowy (...) zwykł różnymi czasy opowiadać Ojcu i nam, gdy jeszcze był zupełnie zdrów, rozmaite przypadki o pozornych śmierciach, w czym mu nasz kochany Papa anegdotami w podobnym duchu dopomagał. Widać przeto, że czynna imaginacja naszego Ojca w ostatnich mianowicie chwilach życia swego przypomniała sobie te zdarzenia, a że Ojciec był człowiekiem myślącym, przewidującym i umysłowo nadzwyczaj czynnym, nic więc dziwnego, iż prosił nas, aby ciało jego po śmierci otworzono, z obawy, aby nie uległ smutnemu losowi odżycia w grobie. Gdym mu perswadował, że stan jego choroby nie jest niebezpieczny (...), rzekł: mój Antosiu, to też to ja proponuję na przypadek wszelki, a jeżeli wyzdrowieję, to spodziewam się, że ta moja ostrożność na ten raz będzie niepotrzebna. Nie myśl zatem, drogi Fryciu, że do tej determinacji znaglały go cierpienia; było to jego przekonanie, o którym mawiał mi kilka nawet lat przed śmiercią".

Jak wiadomo, Mikołaj Chopin zmarł w 1844 r. na suchoty. O jego uporczywym kaszlu wspominają przygodnie już na dłuższy czas przedtem i sam Mikołaj, i jego córki [4]).

Następnie autorka podnosi fakt, że Mikołaj Chopin listy pisywał stale po francusku. Na 22 długich listów w języku francuskim, ogłoszonych przez Karłowicza, przypada tylko jeden znany nam dotąd list pisany po polsku [5]). Nic więc nie było by w tym dziwnego, gdyby Mikołaj życzenie swe, odnoszące się do „otwarcia" jego ciała po śmierci, był sformułował w języku francuskim. Natomiast więcej zastanawiającym było by, dlaczego Fryderyk, umierając w obecności siostry i w licznym otoczeniu rodaków, miałby uciekać się do języka francuskiego (którym posługiwał się o wiele mniej łatwo i chętnie niż językiem polskim), aby prośba jego była zrozumiana.

Dalej autorka stwierdza szczegół rzeczywiście niezupełnie obojętny, że w kwestionariuszu, który Franciszek Liszt wystosował do rodziny Chopina w związku z przygotowywaniem poświęconej Fry-

[3]) Karłowicz, l. c. str. 197—198.

[4]) Karłowicz, l. c. str. 172, 175, 181.

[5]) Reprodukowany u Binentala, l. c. tabl. XXII, i w tegoż „Chopin. Dokumenty i pamiątki" (Warszawa 1930), ilustr. 65.

derykowi książki, pytania 11 i 12[6]) dotyczą ostatnich chwil Chopina. Zarówno jednak pytania jak i odpowiedzi, nie zawierają nic co by było w związku z pisaniem kartki, ani z przyczynami jej napisania — pomimo, że na ogół pytania Liszta świadczą o trochę może natrętnej ciekawości, chciwej jakichś uderzających szczegółów, intymnych czy „sensacyjnych". Na uwagę zasługuje zwłaszcza pytanie „czy z trwogą patrzył na zbliżanie się śmierci". Odpowiedzi na kwestionariusz świadczą o wielkim spokoju ducha, z jakim kończył życie Chopin i nie wskazują na to, aby spokój ten był zakłócony obawami jakiegokolwiek rodzaju. Zresztą świadectwa otoczenia Chopina z ostatnich dni jego życia potwierdzają to samo wrażenie.

Autorka jeszcze zauważa — słusznie i tym razem — że wyjęcie serca Fryderyka Chopina w celu przewiezienia do kraju nie ma nic wspólnego z ewentualnie przez niego wyrażonym życzeniem „otwarcia ciała" po śmierci[7]).

Po czym z tych wszystkich rozważań autorka wysnuwa wniosek, że kartka z owym przejmującym tekstem prawdopodobnie tylko przypadkowo została włączona do pamiątek po Fryderyku i ogłoszona w zbiorze Karłowicza jako taka. I wreszcie ostateczna konkluzja: pewności co do autorstwa rękopisu dostarczyłoby zbadanie pisma przez grafologa, który porównując je ze znanymi rękopisami Mikołaja i Fryderyka Chopinów mógłby orzec, któremu z nich autorstwo przypisać należy.

* * *

---

[6]) Karłowicz, l. c. str. 365—367.

[7]) Może najsilniejszym argumentem, jaki wysunąć można by przeciw Fryderykowi, jako autorowi zlecenia „otwarcia ciała" po śmierci, byłaby okoliczność, że Fryderyk sam miał wyrazić życzenie, aby serce jego przewieziono do Warszawy. Bo przecie wyjęcie serca jest najpewniejszym środkiem przeciw przebudzeniu z letargu... Niestety jednak relacje o ostatnich chwilach Chopina zawierają szczegóły, które, podawane przez jednych, zaprzeczane są przez innych. Niecks (Fr. Chopin as a Man and Musician, Londyn 1902, 3 wyd., II, 322) rozprawia się z tymi różnymi „legendami", do których rozszerzenia i zakorzenienia się zwłaszcza prasa się przyczyniła. Godne uwagi jest też, że Niecksowi nieznana jest ta patetyczna odezwa „Comme cette toux" itd., ani życzenie przewiezienia serca do kraju. Liszt także o nich nie wspomina. Karasowski pisze wprawdzie, że „serce swoje Chopin przekazał, aby zwrócono tej ziemi, na której pierwszy raz światło dzienne ujrzał" (F. Chopin. Życie — listy — dzieła. Warszawa 1882, str 202), ale na informacjach Karasowskiego nie zawsze polegać można, o czym jeszcze niżej będzie mowa. Zaznaczyć jednak należy, że o ostatniej woli Chopina, aby serce jego przewiezione zostało do kraju, podał już wiadomość „Kurier Warszawski" z 9 listopada 1849 r. (Hoesick, Chopin. Życie i twórczość, Warszawa 1911, III, 246).

Oto zasadnicza treść artykułu Elżbiety Ciechanowskiej. Jakie stanowisko zająć względem niego?

Argumenty autorki sprawiają bezsprzecznie wrażenie. Przyznać trzeba także, że zebrała mniej więcej wszystko, co za jej tezą przemawiać może. Ale przeciw argumentom autorki można wytoczyć kontrargumenty. Fakt, że nie mamy żadnego świadectwa, jakoby kartka, o jaką chodzi, była pisana na łożu śmierci przez Fryderyka Chopina, i że starsi biografowie jego nic o niej nie wiedzą, może zastanawiać, ale nie decyduje jeszcze o rozwiązaniu problemu. To, że rodzina Chopina przechowywała ową kartkę między pamiątkami po Fryderyku, przemawia raczej za tym, że jest to pamiątka po nim, a nie po jego ojcu. Okoliczność, że tekst jest francuski, nie może mieć — zdaniem naszym — większego znaczenia dla rozstrzygnięcia kwestii, kto jest autorem pisma. Przytoczone przez autorkę argumenty mają pewną wagę, ale wobec tego, że Fryderyk w ostatnich dniach życia otoczony był nie tylko polskimi, ale i obcymi przyjaciółmi, użycie przez niego języka francuskiego byłoby zupełnie zrozumiałe i prawdopodobne. Najwięcej jednak daje do myślenia sama forma tekstu. Wspomniany wyżej błąd ortograficzny w słowie t o u x i wadliwa konstrukcja zdania p o u r j e s o i s p a s (czytanie s u i s p a s jest zapewne błędne) zamiast p o u r q u e j e n e s o i s p a s zdaje się przemawiać znowu za Fryderykiem więcej niż za ojcem. Wiadomo, że francuszczyzna Fryderyka nie była bez zarzutu. Natomiast trudno przypuścić, aby ojciec jego, który przez całe życie nauczał języka francuskiego, nie posiadał tego języka zupełnie poprawnie. Oczywiście stan, w jakim kartka była pisana, tłumaczyć może wiele, ale zarówno na korzyść jednego jak i drugiego autora tekstu.

Argumentowi autorki zaczerpniętemu z ustępu listu szwagra do Fryderyka o wyrażonym przez ojca (i to niemal w identycznych wyrazach „kartki") życzeniu otworzenia jego ciała po śmierci z powodu obaw pochowania żywcem — jest to zresztą argument najsilniejszy — przeciwstawić można argument, że fakt ten mógł przypomnieć się Fryderykowi w ostatnich dniach życia, obudzając u niego podobne obawy i skłaniając do prośby na kartce wyrażonej.

Ostatecznie, rozwiązanie problemu mogłoby przynieść rzeczywiście tylko grafologiczne zbadanie pisma. Niestety jednak są i tutaj trudności. Przede wszystkim brak dość obfitego materiału porównawczego. Należało by bowiem mieć do dyspozycji więcej próbek pisma Mikołaja Chopina, zwłaszcza z ostatnich miesięcy jego życia.

Po drugie zaś, pismo człowieka umierającego, fizycznie i umysłowo wyczerpanego, piszącego w warunkach anormalnych, leżąco, ołówkiem, może wykazywać ogromne różnice w porównaniu z jego pismem zwykłym.

* * *

Inna sprawa, jaką tu pragnąłbym jeszcze poruszyć, przedstawia się nieco jaśniej, prościej i pewniej. W moim studium „Chopin i Włochy“ [8]) zacytowałem wiersz pt. La zolla di Chopin, w którym G. Bertacchi sławi muzę chopinowską, biorąc asumpt z tej „grudki ziemi“, jaką Chopin wywiózł z sobą z Polski i jaka następnie spadła na jego trumnę, gdy go chowano na cmentarzu Père-Lachaise. W związku z tym p. Artur Hedley, autor znakomitej monografii o Chopinie [9]), jeden z najlepszych znawców wszystkiego, co dotyczy Chopina, badający życie i twórczość naszego Mistrza z miłością, ze wzruszającym pietyzmem i głębokim uwielbieniem, ale równocześnie i z umiłowaniem prawdy, które mu jej szukać każe, choćby to nawet kosztować miało utratę pewnych iluzji — otóż A. Hedley zwrócił uwagę moją na kilka faktów, które zmuszają nas do zrewidowania tradycyjnie powtarzanej historii o owym kubku ziemi polskiej, jaki Chopin otrzymał przy wyjeździe z Polski.

Przede wszystkim więcej niż wątpliwe jest owo posypanie ziemią polską trumny Chopina przy złożeniu jej do grobu. Hedley przytacza przeciw temu dwa argumenty, którym trudno wagi odmówić. Po pierwsze w żadnym opisie pogrzebu Chopina, a było ich dosyć, i to bardzo szczegółowych, nie ma żadnej, choćby najdrobniejszej wzmianki o takim fakcie [10]). Już Niecks konstatował w swojej biografii Chopina [11]) brak tego szczegółu w bardzo dokładnej relacji z ceremonii pogrzebowych Chopina, jaką cytował z dziennika angielskiego.

Drugi argument Hedleya jest jeszcze silniejszy. Oto gdy w rok po śmierci Chopina miała odbyć się inauguracja pomnika na jego grobie, Jane Stirling zwróciła się do siostry Chopina w Warszawie

---

[8]) Chopin et l'Italie, Lozanna 1946, str. 136—137.

[9]) Chopin, Londyn 1947. Panu Hedleyowi składam serdeczne podziękowanie za upoważnienie mnie do zrobienia użytku z przesłanych mi przez niego uwag.

[10]) Godne podniesienia jest, że Liszt w swej książce o Chopinie nie wspomina o takim szczególe, który, jako tak „romantyczny" i „sentymentalny" powinienby zwrócić jego uwagę.

[11]) Niecks, l. c. II, 326.

z prośbą o nadesłanie ziemi polskiej, aby ją umieścić pod pomnikiem [12]). Przesyłka taka nadeszła i w liście z 4 listopada 1850 Jane Stirling donosi Jędrzejewiczowej, że po ceremonii ksiądz rzucił kilka grudek, przemówiwszy parę słów po polsku [13]).

Otóż jest więcej niż prawdopodobną rzeczą, że gdyby już przy pogrzebie Chopina na trumnę jego rzuciło się ziemię z Polski, to w rok później na nowo by tego nie podejmowano. Hedley przypuszcza — i trudno odmówić wielkiej dozy prawdopodobieństwa jego przypuszczeniu — że ten wzruszający akt przy inauguracji pomnika został następnie mylnie przeniesiony na chwilę samego pogrzebu.

„Gdy śmiertelne szczątki Chopina spuszczano na Père-Lachaise do grobu, wtedy posypano trumnę odrobiną tej rodzinnej ziemi, którą on przy rozstaniu z przyjaciółmi, przed laty dziewiętnastu, wziął ze sobą, udając się na obczyznę“. Karasowski, który podaje tę wiadomość [14]), nie był obecny na pogrzebie i informacje swoje czerpał u rodziny Chopina. Książkę swą wydał jednak w blisko 30 lat po śmierci Fryderyka (1877) w języku niemieckim, 1882 w języku polskim). Bardzo możliwe jest, że Karasowskiego pamięć zawodziła, albo że i wspomnienia krewnych Chopina zacierały się już wówczas i mąciły.

P. Hedley idzie jednak jeszcze dalej: skłonny jest uważać historię puhara z ziemią polską w ogóle od początku za legendę. Istotnie są w tej historii rzeczy zastanawiające. Zróbmy przegląd odnośnej literatury. Tutaj znowu głównym źródłem jest Karasowski.

„W czasie biesiady wyprawionej na cześć odjeżdżającego, wręczono Fryderykowi puhar srebrny z odpowiednim napisem, napełniony rodzinną ziemią. Na widok tej pięknej symbolicznej pamiątki, łzy zrosiły oblicze jego. Uścisnąwszy po raz ostatni dłonie przyjaciół, Fryderyk puścił się w świat daleki“ [15]).

Jak ze słów Karasowskiego wynika, miało to więc nastąpić przed samym wyjazdem Fryderyka, przy pożegnaniu z Elsnerem i kolegami w Woli pod Warszawą. U Hoesicka jednak czytamy:

„W przeddzień wyjazdu Chopina liczne grono jego przyjaciół i wielbicieli (a nie brakło wśród nich i starego Żywnego) urządziło

---

12) Karłowicz, l. c. str. 355.

13) E. Ganche, Dans le souvenir de Frédéric Chopin, Paryż 1925, str. 126.

14) Karasowski, l. c. II, 202.

15) Karasowski, l. c. I, 188.

dłań w mieszkaniu Reinschmidta ucztę pożegnalną, na której ofiarowano mu puhar srebrny z odpowiednim napisem, wypełniony ziemią rodzinną. Wzruszony tą symboliczną pamiątką Chopin rozpłakał się [16]).

Hoseick widocznie mówi o tym samym wydarzeniu, które opisuje Karasowski (zapożycza nawet jego wyrażeń). Ale cofając je w czasie opiera się przy tym niewątpliwie na wspomnieniach „Reinszmitka", gdyż w dalszym ciągu dodaje, że na tej uczcie Chopin skomponował swą H u l a n k ę, a omawiając tę piosenkę i jej powstanie wyraźnie powołuje się na świadectwo Reinschmidta [17]).

Jednak, jak z opowiadania tego ostatniego wynika [18]), uczta z „hulanką" (przez małe i przez duże *h)* odbyła się jeszcze w sierpniu(!) — jak wiemy, Chopin wyjazd swój ciągle odkładał, i to tłumaczy jego tak przedwczesne pożegnanie — i w opisie jej o wręczeniu puhara napełnionego ziemią polską... nie ma najmniejszej wzmianki.

Oczywiście nie jest wykluczone, że — przy niewątpliwym pomieszaniu wszystkich odnośnych szczegółów w dostępnej nam literaturze — puhar taki Chopin rzeczywiście otrzymał przy pożegnaniu w Woli. Ale przyznać trzeba, że akt taki wydaje się sam przez się dość mało prawdopodobny. Przecież gdy Chopin opuszczał Warszawę, nie było wcale o tym mowy, aby miał osiedlić się za granicą. Miał on tylko przez czas pewien „otrzeć się" na szerokim świecie, poznać obce kraje, nowych ludzi, rozszerzyć swe horyzonty, wykształcić się, wydoskonalić w swej sztuce. Więc czemuż mieliby przyjaciele jego wystąpić z takim uroczystym i wzruszającym darem, jak gdyby Fryderyk już nigdy do kraju nie miał wrócić? I gdyby taki puhar mu ofiarowano, czy kantata, jaką odśpiewano przy pożegnaniu, i jakiej tekst został nam przekazany, nie zawierała by odpowiedniej aluzji?

Co więcej — i tutaj znowu wracamy do wywodów naszego angielskiego chopinisty — Hedley bardzo trafnie zauważa, że w opisie pożegnania w Woli, jaki „Kuryer Warszawski" umieścił „zaraz następnego dnia" [19]), nie ma ani słówka o takim geście ze strony

---

16) H o e s i c k, Chopin: Życie i twórczość, Warszawa 1910, I, 254.

17) H o e s i c k, w pierwszym wydaniu pierwszego tomu cytowanego powyżej dzieła, Warszawa 1904, str. 722.

18) Ogłosił je P i o n warszawski, w n-rze z 16 czerwca 1934, w wyjątku z pamiętnika Anny W ó y c i c k i e j pt. „Wieczorek pożegnalny Fryderyka Chopina".

19) H o e s i c k, l. c. I (1910), 255.

żegnających Chopina. Trudno przypuścić, aby „reporter“ o nim nie wiedział, albo uważał go za szczegół niegodny specjalnej uwagi.

Wszystko to razem wzięte daje dużo do myślenia i sceptycyzm Hedleya względem całej tradycji „puharowej“ trudno doprawdy uważać za nieuzasadniony.

* * *

Może to rozwiewanie „legend“ uznane będzie za brak pietyzmu dla pamięci Chopina? Nie sądzimy, aby pietyzm miał objawiać się w tworzeniu albo podtrzymywaniu „mitów“, choćby najpiękniejszych i najbardziej wzruszających. Cześć, miłość, uwielbienie i wdzięczność tym są głębsze, im bardziej idą w parze z umiłowaniem i poszukiwaniem prawdy.

BRONISŁAW EDWARD SYDOW (Warszawa)

CHOPIN I DELACROIX

(Historia jednego portretu)

Jednym z najbardziej znanych, a może najszerzej rozpowszechnionym z portretów Fryderyka Chopina jest dzieło Eugeniusza Delacroix [1]), zdobiące jedną z sal Muzeum Luvru w Paryżu. Każdy zna go co najmniej z licznych reprodukcji w różnych technikach grafiki. Był on również przedmiotem studiów wielu artystów, z których to prac wspaniała autolitografia Leona Wyczółkowskiego z r. 1910 wybija się na pierwsze miejsce i stanowi odrębne, poważne dzieło sztuki w ikonografii chopinowskiej. Mimo, że tak powszechnie znany jest ten portret olejny Eugeniusza Delacroix, niewielu zna jego historię. Ma ona w sobie wiele tajemnic, których prawdopodobnie nigdy całkowicie nie odsłonimy. Zanim powrócimy do samego portretu, musimy okiem rzucić na stosunek między osobami, które w grę wchodzą.

Chopin poznał Eugeniusza Delacroix w domu pani George Sand [2]) na wiosnę r. 1838. Znajomość między pisarką, już wówczas dobrze znaną w kołach paryskich, a nawet poza nimi, a Delacroix trwała już od czterech lat, mianowicie od r. 1834, gdy po raz pierwszy została przez niego portretowana [3]). Przyczynił się do tego

---

[1]) Ferdinand Victor Eugène Delacroix, ur. 26. IV. 1799, zm. 1863.

[2]) Amandine Louise Aurore Dupin, ur. 2 lipca 1804 r., wyszła w r. 1822 za mąż za barona Dudevant. W r. 1830 poznała w Nohant młodego literata Jules Sandeau, z którym razem w r. 1831 opuściła Nohant, rozwodząc się z mężem. Wkrótce wydała pierwszą swoją powieść pt. „Indiana" pod pseudonimem George Sand. Odtąd używała tego pseudonimu stale.

[3]) Jest to jedyny portret George Sand samej, malowany przez Delacroix. Mylnie publikowany zarówno przez H. Opieńskiego w „Chopin" (Lwów 1910,

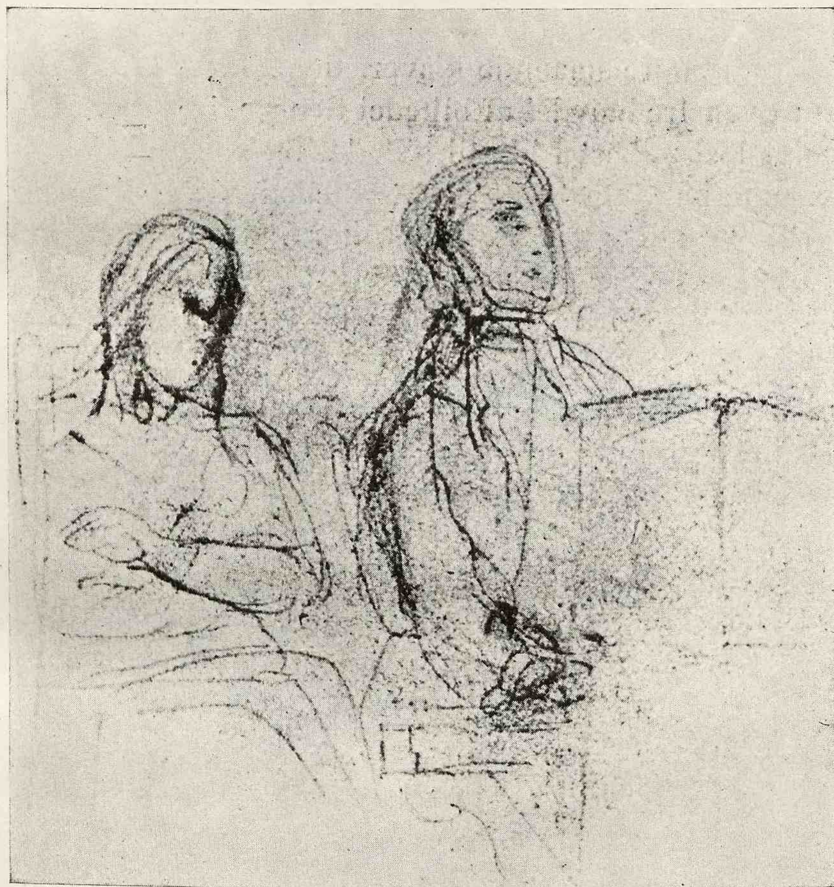
wydawca pani Sand, François Buloz, który pragnąc posiadać jej portret, polecił jego wykonanie znajomemu mu Delacroix. Stąd powstał znany portret olejny, przedstawiający młodą pisarkę w pozie $^{3}/_{4}$ z prawej, z futrzanym kołnierzem. Portret ten, figurujący w katalogu Robaut-Chesneau, do niedawna znajdował się w posiadaniu potomków Buloz'a. Delacroix, człowiek o poglądach bardzo postępowych, należał odtąd do koła tych, którzy stale bywali u George Sand nie tylko w jej domu paryskim, ale również w jej letniej rezydencji w Nohant pod La Châtre.

Znajomość z panią Sand zawarł Chopin przez Franciszka Liszta pod koniec roku 1836, gdy Liszt wraz z hr. Marią d'Agoult wrócił ze wspólnego z George Sand pobytu w Szwajcarii. Pani Sand od samego początku stała się entuzjastką nie tylko muzyki, ale i osoby Chopina, w przeciwieństwie do niego samego, który zachowywał się z wielką rezerwą wobec p. Sand, a nawet do przyjaciół zwykł wyrażać się dosyć ujemnie o jej ekstrawaganckim sposobie ubierania się po męsku i paleniu cygar, co zwłaszcza w owych czasach rzucało się szczególnie w oczy. Niemniej Chopin bywał od czasu do czasu, zwłaszcza w towarzystwie serdecznego przyjaciela swego, Wojciecha Grzymały, u pani Sand i na wiosnę r. 1838 poznał tam Eugeniusza Delacroix. Malarz ten, sam wysoce muzykalny, od chwili poznania Chopina i usłyszenia jego gry zapałał szczerym ogniem entuzjazmu i sympatii dla młodszego od siebie o jedenaście lat kompozytora. Uczucie to wkrótce przekształciło się w przyjaźń, którą dochował Chopinowi aż do śmierci. W lipcu 1838 r. Delacroix, pozostawszy w bliskich stosunkach z George Sand i Chopinem, postanowił wykonać wspólny portret obojga. Losy tego portretu są głównym przedmiotem niniejszego artykułu.

W ciągu lipca i prawdopodobnie w początku sierpnia 1838 r. Chopin i George Sand spotykali się niejednokrotnie na seansach w jego pracowni przy rue des Marais - Saint Germain nr 17 (dzisiejsza rue Visconti, mała uliczka, położona między rue de Seine i rue Bonaparte), gdzie Chopin zasiadał do sprowadzonego ad hoc od Pleyela fortepianu i improwizował, podczas gdy jego przyjaciel pra-

---

str. 67 i Lwów—Warszawa 1925, str. 69) jak i przez F. Hoesicka w „Chopin— Życie i twórczość" (Warszawa 1911, tom II, str. 231), a po nich przez innych portret olejny Eug. Delacroix, rzekomo przedstawiający George Sand z dużym okrągłym kapeluszem na głowie, był malowany przez Delacroix już w r. 1827, tj. na siedem lat przed poznaniem p. Sand w czasie, gdy hrabina Aurora Dudevant jeszcze nie ukazała się na paryskiej niwie literackiej. Portret ten przedstawia, jak wynika z katalogu Robaut· „Jeune femme au chapeau".



Nr 1



Nr 2



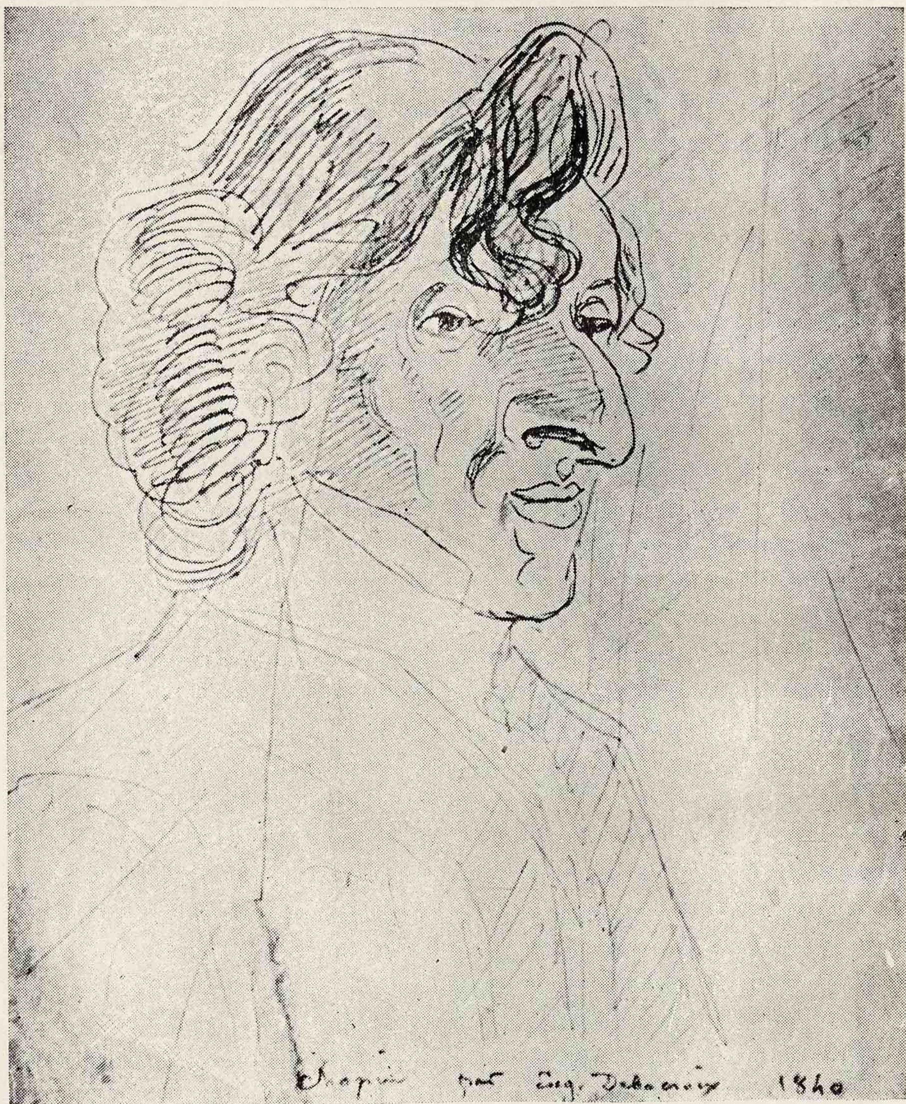
Nr 3



Nr 4



Nr 5



Nr 6

cował nad portretem. Pierwszy szkic ołówkowy do tego portretu, znajdujący się w zbiorach Muzeum Luwru [4]) (il. nr 1) jest prawie zupełnie nieznany szerszemu ogółowi. Przedstawia on Chopina siedzącego na krześle przy fortepianie z głową lekko podniesioną, jakby zapatrzonego w dal. Wyczuwa się ręce spoczywające na klawiszach. Jakkolwiek jest to szkic bardzo lekki, określający jedynie ruch i kontury figur, domyślamy się, że Chopin gra, a siedząca tuż za nim względnie obok niego również na krześle George Sand słucha gry jeko w zadumie, z rękami skrzyżowanymi. Kompozycyjnie ten pierwszy rzut nie wydaje się szczególnie szczęśliwym i prawdopodobnie, przystępując do wykonywania portretu na płótnie, Delacroix odstąpił od niego, odmiennie grupując postacie portretowanych. Dokonał jednak w toku pracy kilku doskonałych szkiców portretowych, które się zachowały.

Pierwszy z nich, znajdujący się jeszcze w r. 1937 w zbiorach M-me Lauth-Sand w Paryżu [5]) (wym. 243 × 186 mm), jest szkicem ołówkowym popiersia Chopina, lekko w światłach podkreślonym białą kredką. Jest to jeden z najlepszych portretów Chopina, przedstawiający go w $^3/_4$ z prawej; doskonały to dokument, rzucający światło na rzeczywisty wygląd kompozytora w owym czasie, gdy pod względem zdrowotnym czuł się dobrze, mimo prawdopodobnie nurtującej w nim już choroby. Prawie w tym samym czasie wykonany portret ołówkowy Goetzenbergera, przedstawiający Chopina przy fortepianie, wykazuje niezwykłe podobieństwo. Drugi szkic portretowy, znacznie większy wymiarami [6]) (470 × 470 mm), mógł być ostatecznym rysunkiem przed malowaniem obrazu olejnego. Wykonany całkowicie ołówkiem nie różni się zasadniczo w charakterze od poprzedniego. Istnieje jednakże drugie prawdopodobieństwo: ponieważ żaden z tych dwóch rysunków nie jest datowany, przeto jest możliwe, że Delacroix wykonał ten rysunek później na zamówienie, z mniejszego, powyżej opisanego szkicu. Poza tym znajduje się w Muzeum Luwru doskonałe studium ramion George Sand, rysowane piórem i tuszem (o wymiarach 143 × 165 mm), pochodzące, jak pierwszy szkic ołówkowy, ze zbiorów Etienne Moreau-

4) Nr inwentarza Musée du Louvre R F 9357; przekazany legatem wraz ze zbiorami Etienne Moreau-Nélaton. Wymiary: 126 x 143 mm.

5) Podobno na krótko przed wojną przeszedł do zbiorów Edouarda Ganche'a w Lyon, zamordowanego w r. 1944 przez Niemców.

6) Te szkice portretowe były wystawione na wystawie poświęconej twórczości Eugeniusza Delacroix w r. 1930 i znajdują się w katalogu tej wystawy pod nr. 383 i 384.

Nélaton[7]). Notatka do tego rysunku w katalogu brzmi: „Ils sont croisés (les bras) et la main gauche marque la mesure". Ta ostatnia uwaga nie zgadza się, gdyż George Sand nie bije tą ręką taktu — co było by dziwnym — lecz trzyma między kciukiem a palcem wskazującym papieros. Fakt wykonania przez artystę osobnego studium ramion wskazuje jakoby na to, że Delacroix, przechodząc przy postaci George Sand z pozycji siedzącej (patrz ilustr. nr 1) do stojącej, a z opartych na łonie ramion do opierających się — prawdopodobnie — na poręczy krzesła Chopina lub pozostających bez oparcia, uważał ten szczegół za ważny. Szkicu twarzy George Sand nie posiadamy.

Na temat kompozycji tego podwójnego portretu „Chopin — George Sand", którą obecnie można tylko wyobrazić sobie na podstawie pozostałych i zachowanych fragmentów, istnieją dwie różne koncepcje. Etienne Moreau-Nélaton, który był w posiadaniu pierwszego szkicu ołówkowego portretu, wyrażał zdanie, że Delacroix wykonał prawdopodobnie portret olejny dokładnie na podstawie tego szkicu, nie wprowadzając żadnych zmian[8]). Jego opinię popiera całkowicie i bez zastrzeżeń duński historyk sztuki i dyrektor Glyptoteki kopenhaskiej Leo Swane, który w obszernym studium, ogłoszonym w „Roczniku Muzeum Sztuki" pt. „Portret George Sand przez Delacroix w Ordrupgaard"[9]), stara się udowodnić, że koncepcja malarska, ujęta w szkicu ze zbiorów Moreau-Nélaton pozostała bez zmiany przy ostatecznym wykonaniu portretu olejnego. W przeciwieństwie do tego pozostaje przede wszystkim rysunek i oświadczenie Alfreda Robaut[10]), że podczas zbierania materiałów do swego katalogu dzieł Delacroix widział jeszcze podwójny portret przed jego zniszczeniem. To też wykonał drobny rysunek piórem[11]) (ok. 25 × 25 mm), który w artykule niniejszym reprodukujemy w powiększeniu (il. nr 2). Na oświadczeniu i rysunku Robaut'a opiera się zarówno najpoważniejszy biograf Eugeniusza Delacroix, Raymond

---

7) W zbiorach Luwru rejestrowane jest pod nrem R F 9633; Catalogue Exposition Eugène Delacroix, Paris 1930, nr 385.

8) Etienne Moreau-Nélaton: Delacroix raconté par lui même. Paryż 1916, t. II, str. 23.

9) „Delacroix portraet af George Sand paa Ordrupgaard", Kunstmuseets Aarsskrift, Kopenhaga 1930, t. XII—XV, str. 95—108.

10) L'oeuvre complet d'Eugène Delacroix—descilas, gravures, lithographies. Catalogué et reproduit par A. Robaut, commenté par Ernest Chesneau, Paryż 1885.

11) Rysunek ten umieszczony jest w Catalogue Robaut-Chesneau pod nr. 665.

Escholier, w swym dziele pt. „Delacroix. Peintre, graveur, écrivain“ [12]) jak A. de Rothmaler w studium „Les portraits de George Sand par Delacroix“ [13]).

Jak wyglądał zatem wspólny portret Chopina i George Sand? Jeśli weźmiemy pod uwagę wymiary pozostałych fragmentów olejnego portretu, mianowicie wymiar portretu Fryderyka Chopina w Luwrze (il. nr 3), wynoszący 460 × 380 mm oraz portretu George Sand w Glyptotece kopenhaskiej (il. nr 4), wynoszący 810×570 mm, i ułożymy te dwa portrety obok siebie według pierwszego szkicu (il. nr 1), dojdziemy do wniosku, że wspólny portret zestawiony w ten sposób byłby kompozycyjnie niemożliwy. Umieszczając bowiem głowę Chopina o pół głowy ponad górnym brzegiem głowy George Sand, tj. tak jak widzimy stosunek wysokości głów obojga portretowanych na szkicu nr 1, wynikało by, że siedzący przy fortepianie Chopin sięgał prawie o głowę ponad górny brzeg kominka, którego fragment widzimy na lewym brzegu portretu George Sand. Natomiast jest zupełnie naturalnym, że George Sand, która była bardzo niskiego wzrostu i krępa, stojąc za krzesłem grającego na fortepianie Chopina i spoglądając — prawdopodobnie — na jego ręce (stąd lekkie pochylenie w dół twarzy i spuszczone powieki), sięgała, jak to widzimy na jej portrecie, głową górnego brzegu kominka. Fakt, że nie ma za jej plecami poręczy krzesła, którą widzimy na pierwszym ołówkowym szkicu, również mógłby wskazywać na stojącą pozę pisarki. Ze stanowiska czysto malarskiego kompozycja taka, a nie ta, która jest przedmiotem koncepcji Nélatona i Swane'a, była bardziej harmonijna, przy jednoczesnym lepszym uwypukleniu postaci George Sand. Zresztą nie ma powodu do powątpiewania o autentyczności szkicu Alfreda Robaut, który znał oryginał.

Wspólny portret Chopina i George Sand pozostał niewykończony. Nie można tego jednakże twierdzić o samych postaciach portretowanych. Co prawda, oba portrety są wykonane widocznie szybko i jakby szkicowo, niemniej jednak przedstawiają jako portrety pełną wartość dokumentarną. Odnosi się to zwłaszcza do portretu Chopina, który w tym wspólnym portrecie wydaje się być głównym obiektem studium malarza, co wolno nam przypuszczać na podstawie istnienia aż dwóch szkiców portretowych samego Chopina. Jeśli porównamy portret Chopina z nielicznymi zresztą portretami

[12]) W 3 tomach, Paryż 1927, t. II, str. 136.

[13]) W „Gazette des Beaux-Arts", Paryż 1926, VII/VIII, str. 70—78.

2*

Delacroix z tego okresu, przekonamy się, że takie pozornie szkicowe ujęcie leżało w naturze jego techniki olejnej. Postać George Sand wymagała nie wiele do wykończenia; w obecnej jednak formie, mimo pewnych niedociągnięć w rysach (nos, usta), stoi portret ten wyżej klasą od portretu z r. 1834.

Jakie powstały przyczyny, że Delacroix nie dokończył portretu swych przyjaciół, nie wiemy. Listów Chopina z roku 1838 do rodziny i najbliższych nie posiadamy, gdyż korespondencja z tego okresu została zniszczona podczas pożaru pałacu Zamoyskich przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie 19 września 1863 roku. Jest zresztą prawdopodobne, przy dyskrecji Chopina, że będąc portretowanym wspólnie z przyjaciółką, o której dopiero w późniejszej korespondencji wspominał, i to bardzo oględnie i dyskretnie, gdy wiadomości o ich stosunku już innymi drogami doszły do rodziny, otoczył te seanse u Delacroix raczej tajemnicą. Nigdy też później o tym portrecie nie wspominał. Przypuszczalnie Chopin nie był nim zachwycony, a może również jego przyjaciółka miała mu to i owo do zarzucenia. Pewnym jest jedynie, że Delacroix pozostawił płótno to w stanie niedokończonym i przechował je w swej pracowni aż do śmierci, w r. 1863. Nawet po jego zgonie portret ten pozostał na razie w cieniu, jeśli nie w zapomnieniu. Być może, wpływała tu okoliczność, że nie był on wykończony i nie przedstawiał widocznie dla tych, którzy urządzali aukcję pośmiertną dzieł Delacroix, wystarczającej wartości. Faktem jest, że na wystawie, która poprzedziła aukcję spuścizny Delacroix i która odbyła się według jego własnego zarządzenia testamentarnego na wiosnę 1864 r., wywołując wielką sensację i dając w rezultacie 350.000 franków, jak na owe czasy sumę wysoką, ten portret nie figurował. Nie znalazł się on również na wielkiej wystawie pośmiertnej (1864) dzieł Delacroix, będącej uzupełnieniem i rozszerzeniem wystawy aukcyjnej. W tym samym roku nabył portret ten od spadkobierców Eugeniusza Delacroix malarz prowincjonalny, Constant Dutillieux z Arras, wielki wielbiciel sztuki Delacroix i muzyki Chopina. Znał się on z Delacroix od r. 1839, przyjaźnił się z nim i możliwe jest, że w latach późniejszych spotkał się również z Chopinem. Delacroix polecił mu, razem z kilkoma innymi, uporządkowanie po jego śmierci pozostałych w spuściźnie w znacznej ilości rysunków i studiów. Tym sposobem natrafił Dutillieux na niewykończony portret Chopina i George Sand i wszedł w jego posiadanie. Constant Dutillieux umarł w rok potem (1865). Jego własne obrazy oraz jego zbiory zostały sprzedane

przez rodzinę na aukcji dopiero w r. 1874. Tymczasem już w katalogu dzieł Delacroix Adolfa Moreau z r. 1873 ukazują się portrety Chopina i George Sand rozdzielone. Należy zatem przypuszczać, że między latami 1865 a 1873 nastąpił barbarzyński czyn pocięcia wspólnego ich portretu na dwie oddzielne części.

Jakie mogły zaistnieć ku temu przyczyny? Istnieją dwie możliwości. Jedną jest skwapliwość, z którą George Sand (po części pod wpływem swego syna Maurycego, który nienawidził Chopina i niemało przyczynił się w swym czasie do zerwania stosunku przyjaznego między matką a kompozytorem) usuwała wszelkie dowody bliskiego stosunku z Chopinem. Tym sposobem padły ofiarą jej postępowania nie tylko prawie wszystkie listy Chopina do niej pisane, ale również jej własne listy do Chopina, które Ludwika Jędrzejewiczowa, w drodze powrotnej do kraju w obawie przed celnikami rosyjskimi, pozostawiła w Mysłowicach na Śląsku u przyjaciół w depozycie. Na listy te natknął się w maju r. 1851 przypadkowo Aleksander Dumas syn, podczas pobytu na Śląsku i na skutek porozumienia się ojca jego, którego powiadomił o tym nader ciekawym znalezieniu, z George Sand, przywłaszczył je sobie i doręczył w październiku 1851 r. pisarce. Ta spaliła je w jego obecności razem z listami od Chopina [14]). Jest zatem możliwe, że ona sama lub Maurycy Dudevant, jej syn, wpłynął na rodzinę Dutillieux, by odseparowała złączoną na portrecie matkę od znienawidzonego Chopina. Druga koncepcja, może naturalniejsza, jest ta, że spadkobiercy Constant Dutillieux'a, chcąc umożliwić sprzedaż obiektu, który w całości nie zainteresowałby może nikogo w owym czasie, postanowili sporządzić osobne portrety Chopina i George Sand. Myśl ta mogła nasunąć się im i z tego powodu, że portret Chopina mógł być uważany za wykończony i przedstawiał ciekawy obiekt. Meier-Gräfe twierdzi, że podział obrazu nastąpił na skutek zatargu w rodzinie Dutillieux przy podziale ogólnym [15]). Bowiem na aukcji zbiorów Constant Dutillieux w dniu 26 marca 1874 r., portret Chopina [16]) zajmował jako nr 7 w katalogu aukcji jedną z poważnych pozycji zbioru Dutillieux i został nabyty przez antykwariusza Brame za cenę fr. 820. Od Bra-

---

[14]) Por. Edouard Ganche: Frédéric Chopin sa vie et ses oeuvres. Paryż 1923, str. 431—435.

[15]) Katalog der Delacroix - Ausstellung in Berlin im Salon Paul Cassirer vom 4 November bis 4 Dezember 1907, str. 54 (tekst, J. Meier-Gräfe).

[16]) W katalogu Robaut - Chesneau figuruje pod nrem 665; w kat. Expos. Delacroix 1885, jako nr 141.

me'a nabył ten portret pianista i profesor Konserwatorium paryskiego Antoine Marmontel (1816—1897). Po jego śmierci obraz przeszedł wraz z innymi jego zbiorami jako legat w posiadanie Musée du Louvre, gdzie znajduje się pod nrem 213A katalogu. Druga część portretu, przedstawiająca George Sand, została sprzedana w r. 1887 do zbiorów Chéramy w Paryżu [17]) za cenę 500 franków. W r. 1908 przeszła za 2000 fr. do zbiorów Georges Viau, a następnie do Danii, do kolekcji Hermanna Heilbutha i dalej do zbiorów Wilhelma Hansena. Po śmierci Hansena wdowa jego oddała obraz wraz z innymi zbiorami Glyptotece w Kopenhadze.

Podzielone są zdania nie tylko co do kompozycji tego portretu Chopina i George Sand, ale również co do czasu jego powstania. Marmontel, w którego posiadaniu znajdował się portret Chopina przez długie lata, twierdził [18]), że „jest to Chopin ostatnich lat życia, chory, złamany przez cierpienie; rysy jego noszą już pieczęć śmierci, wzrok marzący, melancholijny, znajdujący się między niebem a ziemią, pół we śnie, pół w przeczuciu śmierci...“ Prof. Jerzy Mycielski w tekście do portretu Chopina w wydawnictwie „Portrety Polskie w XVI—XIX w.“, wydanym przez Marię z hr. Branickich ks. Jerzową Radziwiłłową (Lwów, br. H. Altenberg, t. I, zeszyt 1), pisze: „Z tych lat (z ostatnich lat życia Chopina) pochodzi nasz portret olejny Chopina, popiersie w połowie naturalnej wielkości, do którego rysunek wspaniały sangwiną (sic!) znany już był od dawna i wydany. Cała boleść i natchnienie dogasającego artysty maluje się tu w jego oczach...“

Gdybyśmy nawet nie posiadali innych dowodów, ściśle określających czas powstania tego portretu Chopina, który w katalogu Musée du Louvre, a za nim w katalogu „Exposition Eugène Delacroix, Louvre“ (Paryż 1930, nr 87) i w katalogach wystaw chopinowskich lat 1932 i 1937 figuruje słusznie pod datą 1838, pewien szczegół jego twarzy wskazywałby na lata 1838—1839 najpóźniej. Bowiem Chopin począwszy od r. 1830, a więc od czasu pobytu w Wiedniu, zapuścił bokobrody, zwane wówczas baczkami. Jak sam się wyraża w jednym z listów do rodziny, zapuścił je wówczas tylko z prawej strony, odwróconej na koncertach do publiczności, idąc za modą. Później zapewne, gdy zarost jego stawał się silniejszy,

---

17) p. Katalog Robaut z notatkami znajdującymi się w Cabinet des estampes w Paryżu.

18) Pisze o tym Frederic N i e c k s w „Frederic Chopin the man and musician", Londyn 1877.

zapuścił te baczki obustronnie. Na wszystkich znanych nam portretach, datowanych z tych lat, mianowicie na portrecie Vigneron'a z 1833 r., znanym nam tylko z litografii Ernemanna, w tym samym roku wykonanej z polecenia paryskiego wydawcy Chopina, Maurycego Schlesingera, na medalionie Antoniego Bovy'ego z r. 1837, gdzie Chopin jest przedstawiony z lewego profilu, jak również na wspominanym już portrecie ołówkowym Goetzenbergera z października 1838 r. Chopin nosi bokobrody, zarówno z prawej jak i z lewej strony. Na portrecie wykonanym przez Delacroix i na dwóch szkicach portretowych ołówkowych do niego, widzimy również te bokobrody. Natomiast wszystkie późniejsze portrety i rzeźby, począwszy od biustu Dantana z r. 1841, trzech medalionów i medalioników Antoniego Bovy'ego z r. 1847, czterech portretów rysowanych przez Winterhaltera w maju 1847, portretu ołówkowego Lehmanna z tegoż roku, aż do olejnego portretu Antoniego Kolberga z r. 1848 pokazują nam Chopina bez zarostu.

Posiadamy jednakże poza tymi ikonograficznymi dowodami, niezbicie pewnymi zresztą, inny dowód, który usuwa wszelkie wątpliwości co do dokładnego okresu, w którym powstał wspólny portret Chopina i George Sand. Jest nim krótki list, pisany przez Eugeniusza Delacroix do swego przyjaciela Pierret'a, w dniu 5 września 1838 roku z Valmont, gdzie przebywał pod koniec lata tego roku. List ten brzmi następująco (tłum.):

„To zlecenie, które polecam Twojej dobroci, byłoby, byś spacerem udał się do Pleyela, fabrykanta fortepianów, i poprosił go, by kazał zabrać ode mnie, Delacroix, rue des Marais - Saint - Germain 17, fortepian, który p. Chopin kazał tam przenieść dwa miesiące temu..."

List ten wskazuje niewątpliwie na to, że z początkiem lipca 1838 r. Chopin polecił swemu przyjacielowi Pleyelowi, na którego fortepianach prawie wyłącznie grywał, przewiezienie do atelier malarza Delacroix fortepianu, który służył podczas pozowania do jego portretu i pani Sand. Dla innego celu przewiezienie tego fortepianu i następnie żądanie jego odwiezienia byłoby niewytłumaczalne. Możemy zatem przyjąć z prawie zupełną pewnością, że portret ten powstał w lipcu a może częściowo w sierpniu 1838 r.

Delacroix nie poprzestał jednak na tym jednym portrecie Fryderyka Chopina, którego często odwiedzał w jego mieszkaniu i z którym razem kilkakrotnie przebywał w porze letniego i jesiennego wypoczynku w Nohant, posiadłości pani George Sand. Tak więc

znamy portret-karykaturę, rysowany w roku 1840 do albumu pani Sand, który obecnie znajduje się w zbiorach André Meyer, w Paryżu. Chopin jest przedstawiony przez przyjaciela z rozwichrzoną czupryną i wybitnie wyogromnionym nosem, który i tak, jak wiemy z różnych portretów, a zwłaszcza z wypowiedzeń samego Chopina w swych listach, był bardzo charakterystyczny. Rysunek ten jest podpisany, lecz nie ręką Delacroix: Chopin par Eug. Delacroix 1840. Posiadamy poza tym dwa nie datowane rysunki ołówkowe Eugeniusza Delacroix, przedstawiające Chopina jako Dantego. Chopin, w todze-płaszczu, znanym z portretów poety, z laurowym wieńcem na głowie, ze swoim ostrym, charakterystycznym profilem daje idealny wizerunek wielkiego Florentyjczyka. Co do powstania tego portretu istnieją różne wersje i różne są zdania co do czasu jego narysowania. Najprawdopodobniejsza jest wersja następująca:

Z początkiem roku 1847, a więc krótko przed zerwaniem stosunków między Chopinem a George Sand, Delacroix otrzymał od rządu francuskiego polecenie udekorowania freskami ze scenami z Pól Elizejskich sklepienia kopuły Biblioteki Senatu w Pałacu Luksemburskim. Nie wiedząc (wobec niezwykłej dyskrecji Chopina) o naprężonych już wówczas stosunkach między nim a pisarką, która w konflikcie zarysowującym się między Chopinem a jej synem Maurycym wyraźnie stawała po stronie tego nietaktownego młodzieńca, Delacroix postanowił uwiecznić swych serdecznych przyjaciół na tych freskach. Malując więc apoteozę Dantego, wprowadzanego przez Wergiliusza do Pól Elizejskich i przedstawianego Homerowi, dał poecie rysy Fryderyka Chopina. Na przeciwległej stronie tego fresku została uwieczniona George Sand jako Aspazja. W ten sposób malarz uczynił z apoteozy Dantego w rzeczywistości — dla siebie co najmniej — apoteozę Chopina. Dnia 1 kwietnia 1847 roku taki znajdujemy zapisek w dzienniku Delacroix:

„O jedenastej byłem w Luksemburgu z panią Sand, Chopinem. Oglądaliśmy razem galerię po obejrzeniu kopuły".

Otóż rysunek, przedstawiający Chopina w szatach Dantego, noszący wyraźnie jego cechy, pochodzi zapewne z tego czasu, kiedy Delacroix przygotowywał postacie do tego fresku. Ponieważ istnieją dwa takie portrety, różniące się tylko napisem na jednym z nich, jest przeto możliwe, że Delacroix wykonał drugi egzemplarz na czyjeś życzenie. Pewnym jest, że jeden z tych rysunków, a mianowicie

ten, który jest podpisany przez malarza w zagadkowy sposób rebusem:

De *la* † = De — la — croix, pozostał w posiadaniu Delacroix do jego śmierci i wisiał u niego na ścianie. Gdy czuł nadchodzący koniec życia, polecił swej wiernej służącej, Jenny Le Guillon, by po jego śmierci oddała do Muzeum Luwru ten ukochany portrecik Chopina à la Dante, z wieńcem laurowym na skroni i z napisem „Cher Chopin", razem z własnym olejnym portretem.

Eugeniusz Delacroix był nie tylko wybitnym malarzem i rewolucjonistą w malarstwie francuskim swego czasu — tak jak nim był Chopin w muzyce. Odznaczał się, jak to już powiedzieliśmy, niezwykłą muzykalnością i należał do tej niewielkiej grupy ludzi ówczesnego świata kulturalnego, którzy rozumieli muzykę Chopina, wniknęli w jej ducha i widzieli wielkość Chopina, przeczuwając zarazem rolę jego w historii muzyki. Stąd zbliżenie się duchowe do Chopina, który w towarzystwie takich ludzi, jak Delacroix i Norwid czuł się dobrze, bo był zrozumianym i lubił z nimi dyskutować na tematy muzyczne. Delacroix miał jeszcze jeden wybitny talent: pisarski. Stąd jego dziennik, do którego wpisywał swe myśli i wrażenia — nieregularnie co prawda — jest źródłem niezwykle trafnych spostrzeżeń dotyczących Chopina i jego dzieła. Nie tylko za życia przyjaciela notował Delacroix wrażenia swe z rozmów z nim odbytych i swe refleksje powstające na ich temat. Po śmierci Chopina, którą odczuł głęboko, zapisał zaledwie kilka słów, lecz jak wymownych:

„Quelle perte! Que d'ignobles gredins remplissent la place, pendant que cette âme belle vient de s'étendre!"

Długie chwile rozmyślań poświęca zmarłemu tak wcześnie przyjacielowi. I tak znajdujemy pod datą 28 lutego 1851 następującą, wielce charakterystyczną notatkę:

„Jaka by nie była popularność twórczości tego, którego cierpienia złamały dawno przed zgonem, należy przypuszczać, iż potomność będzie miała dla jego dzieł uznanie nie mniejsze niż to, które mu już przyznano. Ci, którzy w przyszłości będą zajmowali się historią muzyki, podkreślą udział — a będzie on wielki — tego, który odznaczył się takim rzadkim geniuszem melodyjnym, tak szczęśliwym i nadzwyczajnym rozszerzeniem tkaniny harmonicznej, że jego wyczyny będą słusznie bardziej ocenione od wielu dzieł o większej objętości, granych i ponownie granych przez wielką ilość instrumentów, śpiewanych przez mnóstwo primadonn.

„Zamykając się w wyłącznych ramach fortepianu, Chopin dowiódł — naszym zdaniem — rzeczy zasadniczej dla twórcy, mianowicie słusznej oceny formy, w której danym mu było wyróżnić się.

„Trudno znaleźć drugiego, będącego w posiadaniu wyższych właściwości melodycznych i harmonicznych, który by się oparł pokusom, zawartym w śpiewie smyczka, w melancholii fletu, w potędze ogłuszającej trąby, które z uporem uważamy za jedyny wyraz starej bogini, o której łaski się staramy. Jakie zastanowienie i przekonanie było potrzebne, by się ograniczyć do sfery pozornie mniej płodnej i tam dzięki swemu geniuszowi dać się wykłuć temu, co wydawało się, że nie może zakwitnąć na tym terenie? Jakie wniknięcie intuicyjne oświetla ten wybór wyłączny, który wyrywając różne efekty instrumentów z ich zwykłej dziedziny, przeniósł je do sfery bardziej zredukowanej, lecz zidealizowanej? Jakie ufne zrozumienie przyszłej potęgi swego instrumentu musiało kierować tą rezygnacją z własnej woli, z empiryzmu tak powszechnego!... Jak winniśmy szczerze podziwiać tę niebywałą troskliwość o piękno dla niego samego, która z jednej strony odciągnęła jego talent od ogólnej tendencji rozdzielania między setkę pulpitów każdy ułamek melodii, a która z drugiej strony spowodowała, że rozszerzył środki sztuki, ucząc jak je koncentrować na najmniejszej przestrzeni!"

„Daleki od ambicji korzystania z głosu orkiestry, Chopin kontentował się, widząc swą myśl całkowicie oddaną przez kość słoniową klawiszy... Osiągał zawsze swój cel..." [19]).

Takie i tym podobne myśli snują się srebrną nitką poprzez dziennik Delacroix. Tak słowem wyrażał swoje zrozumienie ducha muzyki Chopina jak wyraził swym pędzlem i ołówkiem wniknięcie w istotę jego postaci, jego duszy.

---

[19]) Journal de Eugène Delacroix, Paryż 1893—5.

Mgr WŁADYSŁAW HORDYŃSKI

NIEZNANE LISTY CHOPINA DO ADOLFA CICHOWSKIEGO *)

Korespondencja pozostała po Chopinie przechodziła znane i nieraz tragiczne dzieje. Przez dłuższy okres czasu wydawana tylko fragmentarycznie, doczekała się wreszcie na parę lat przed wojną zbiorowego wydania, pozostawiającego jednak pod względem naukowym i wydawniczym dość dużo do życzenia. Brak należytych komentarzy, indeksów i formatów listów podyktowany był zapewne pośpiechem jak i trudnościami w należytym rozwiązaniu tych ważnych dezyderatów. Mimo wszystko jednak wydanie to spełniło duże zadanie, gdyż udostępniło nie tylko nam, ale i przez kilka tłómaczeń światu, materiał pierwszej wagi do biografii znakomitego kompozytora. Już po ogłoszeniu listów ukazało się nieco drobnych przyczynków publikowanych w różnych czasopismach. Ilościowo był to materiał raczej mały. Dopiero po wojnie ważnym uzupełnieniem, okazały się ogłoszone fragmentarycznie listy do Delfiny Potockiej, które obok bardzo śmiałych erotycznych zwrotów, pełne są niezmiernie interesujących wypowiedzi Chopina na najrozmaitsze tematy. Listy te jednak znane są tylko z odpisów i budzą przez to do dziś zastrzeżenia co do ich autentyczności. Wreszcie w bieżącym roku jubileuszowym wydano w Belgii jeden list nieznany, adresowany do Maurycego Schlesingera [1]), a w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, w depozycie pochodzącym z Gołuchowa natra-

---

*) Dyrekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, jak i Instytutowi Fryderyka Chopina, składam w tym miejscu podziękowanie za zezwolenie na opublikowanie tych listów.

fiono na dwadzieścia zupełnie dotąd nieznanych listów Chopina. W ten sposób powiększył się znacznie materiał do przygotowywanego w tym roku zbiorowego wydania listów Chopina.

Listy z Muzeum Narodowego adresowane są do Adolfa Cichowskiego **), postaci znanej wśród emigracji polskiej we Francji. Cichowski (ur. 1794, zm. 1854 [2]), początkowo poświęcił się karierze wojskowej. Brał udział w różnych kampaniach, był adiutantem generała Piotrowskiego, a potem Krukowieckiego. Porzucił następnie służbę wojskową i pracował w Wydziale Komisji Skarbu, a potem był inspektorem dochodów solnych w Kaliszu. Należał do pierwszych członków Towarzystwa Patriotycznego, założonego w 1821 r. Spowodowało to aresztowanie przez Nowosilcowa i usunięcie go ze służby. W okresie powstania 1830 roku był prezesem budowli publicznych i wydawał „Kuriera Polskiego". Wyemigrował następnie do Drezna, a z kolei w roku 1835 do Paryża. Był zapalonym kolekcjonerem i na tę pasję poświęcił dużą część swojego majątku. Cenne zbiory Cichowskiego, do których należał między innymi i autograf „Rondo à la Krakowiak" Chopina, dziś znajdujący się w Muzeum Czartoryskich, przeszły po jego śmierci częściowo do Muzeum Polskiego w Rapperswilu i do Gołuchowa, a część pozostała w rękach rodziny i zaginęła w czasie wojny.

Postać Cichowskiego w stosunku do Chopina nie jest dotąd należycie określona. Z tonu listów widać, że łączył ich dość serdeczny stosunek. Daje się to również zauważyć w ogłoszonej korespondencji Chopina, w której o nim kilkakrotnie wspomina, choć raczej epizodycznie. Czasem nawet nieco złośliwie, pisząc np. o pobycie Nowakowskiego w Paryżu [3]) „jak Cichocki z piecykiem, tak on tutaj nie wiem z jakim meblem przepędził czas...", lub w liście do Grzymały [4]): „Ale wiesz jego nowiny". Brak jednak jakichś szerszych wypowiedzi. Widać zupełnie wyraźnie, że Cichowski okazywał Chopinowi dużo życzliwości w czasie jego choroby i ostatnich chwil. Łączność ta bezwzględnie miała też i związek w przyjaźni Cichowskiego z Grzymałą, którego zalicza się do najserdeczniejszych przyjaciół Chopina.

Wspomniane listy Chopina znajdują się w korespondencji Cichowskiego z lat 1830—1854 oprawnej w czerwony półskórek w sześciu tomach przez firmę „A. Binant, 7 rue de Cléry, Paris". Na grzbie-

**) Za zwrócenie mi uwagi na tę korespondencję winien jestem specjalne podziękowanie znanemu bibliografowi mickiewiczowskiemu p. Aleksandrowi Semkowiczowi.

cie wybity jest napis z błędami ortograficznymi: „Emigracya listy różnich cs'ob de Adolfa Cichowskiego 1844—45". Listy ułożone są chronologicznie, stąd niezbyt łatwe do odnalezienia. Brak też spisów, które miały być sporządzone na wstawionych kartkach na początku tomów. Stąd też może i powód, że listy te tak długo uszły uwagi chopinologów. Listy Chopina znajdują się w tomie czwartym korespondencji obejmującym lata 1844—45. Po bliższym zbadaniu okazuje się jednak, że daty te nie odnoszą się do wszystkich listów Chopina. Na żadnym zresztą z tych listów, przeważnie bardzo zwięzłych i nie przynoszących żadnych rewelacji, Chopin nie postawił daty. Operuje tu często spotykanym u niego systemem stawiania tylko dnia i godziny. W ten sposób oczywiście dokładne ustalenie daty natrafia na bardzo duże trudności i wydaje mi się, że przesadne dochodzenie, pozbawione zupełnie całkowitej pewności, byłoby bezcelowe. Listy oprawione są bardzo niedbale, wkładane jeden w drugi i zszyte, stąd karty drugiej zszytego listu, pustej względnie z adresem, trzeba się doszukiwać. Korespondencja numerowana jest czerwonym atramentem, przy tym karty białe są opuszczane, stąd wprowadzam numerację np. 215[1], co oznacza pierwszą kartę nienumerowaną po 215. Podaję listy w tej kolejności jak zostały oprawione. Większość jest prawdopodobnie istotnie z lat 1844 - 5, ale parę z nich jest bezsprzecznie z ostatniego roku życia Chopina. Świadczą o tym nie tylko ciągłe utyskiwania na stan zdrowia, ale i podany adres jednego z ostatnich mieszkań Chopina w Paryżu.

1.

karta 216 i 221[5] format 18.5 x 12.2 cm.

„Nieuwierzysz ile żałowałem zobaczywszy twoią kartę, że mnie w domu niebyło. Jeżeli mnie chcesz dziś widzieć, zastaniesz mnie do 11-stej — i od 1-szey do 5-tey.
Ściskam Cię serdecznie Ch
poniedziałek"

2.

karta 217 i 221[4] format 18.5 x 12.2 cm.

„Jeżeli z pewnością we środę to dobrze, — ale jeżeli nie z pewnością to trzeba żebyś jechał i prosił, żeby we środę koniecznie — to jest jutro.
Ściskam Cię serdecznie Ch
wtorek rano"

3.

karta 218 i 221[3] format 20.2 x 13.3 cm.

„Kochanie Naydroższe. Odsyłam Ci z dziesięciu powierzonych biletów 5 których niemogłem umieścić. Także odsyłam Ci 100 fr za umieszczone 5. — Numera umieszczone napisałem na kopercie kajetu. — Gdyby mi C i c h o w s k i mógł przysłać l a i s s e z-p a s s e r tobym Cię zobaczył dziś wieczorem. Jestem na obiedzie u Rothschilda, a ztamtąd pojechałbym ale się o g o n a boię, który wówczas koło 10-tej strasznie długi będzie, a zimno — Jeżeli t o b y ć m o ż e poproś Cichowskiego bo to podobno od niego zależy. — Ściskam Cię i chciałbym Cię widzieć choć minutę na balu jeżeli nie gdzie indziej. Przyjeżdżają pojutrze. Ściskam Cię ściskam nayserdeczniej twóy stary Ch"

List ten jest pisany do Wojciecha Grzymały i wiąże się zupełnie wyraźnie z listem do tegoż adresata ogłoszonym przez Opieńskiego jako numer 250. Niestety i tam brak daty. Opieński umieszcza go przy końcu 1846 roku. Pisze w tym liście Chopin: *Słaby jak pies, dlatego nie byłem u Ciebie. Wiem, żeś zawsze teraz na wyspie za balem. Jutro rano przed dziesiątą odeślę Ci resztę biletów nieuplasowanych. A jeżeli będę mógł to pojadę na bal. Z Nohant przyjeżdżają w sobotę wieczór na obiad zapewne*"

4.

karta 219 i 221 [2] format 18.5 x 12.2 cm.

„Chciałbym koniecznie powiedzieć Ci d z i ś 2 słowa. Przyjdź proszę po swoim obiedzie klubowym to będzie właśnie przed moim
Chop

Poniedziałek 4-ta"

5.

karta 220 i 221 [1] format 18.4 x 11.8. List pisany ołówkiem.

„Moje Życie jeżeli możesz przed hotelem Lambert wstąp do mnie chciałbym Ci słówko powiedzieć a nie mogę się ruszyć Chopin
Czwartek 9-ta"

Na karcie 221 [1] *„Monsieur Cichowski 11 r. Caumartin*"

6.
karta 221 format 18.3 x 11.8 cm.

„Proszę Cię — Moje Życie — jeżeli będziesz dziś w hotelu każ przeprosić Pannę Dorville że nie będę mógł d z i s i a y dać lekcyi bom nieznośnie cierpiący — a będę musiał i tak jedną inną przyjąć uczennicę, którą we wtorek opuściłem. — Grz — słaby aż doktora się radzić było trzeba bardzo zmartwiony i zrewoltowany — dotychczas nie wiem jeszcze kto — ale dziś może — zaraz się rozmówiemy — Nie mogłem go wczoray widzieć — ale dziś myślę. — Ściskam Cię serdecznie Ch
Sobota 9-ta godz."

karta 221 verso *„Monsieur Cichowski"*
List lakowany pieczątką Chopina. Kartka była złożona w formie koperty.

O chorobie Grzymały wspomina Chopin w liście z 17. II. 1848 do Solange Clesinger, a ponieważ pisze tam również o przebytej silnej grypie jest duże prawdopodobieństwo, że list ten pochodzi z lutego 1848 roku.

7.
karta 222 i 224 [1] format 20.9 x 13.5 cm. List pisany ołówkiem.

„Moje Życie. Bardzo zmęczony jestem i dziś Panny Dorville nie będę mógł przyjąć. Proszę Cię każ powiedzieć o tem w hotelu. — Jak się masz? Mimo rozmaitych obietnic jeszcze niewiem k t o. On znów słaby był parę dni, ale wczoray go widziałem i zdrów. Żółć go męczy — ściskam Cię serdecznie Ch

Na karcie 224[1] verso ołówkiem *„Monsieur A. Cichowski"*
List ten łączy się widocznie z poprzednim. „On" to zapewne Grzymała.

8.
karta 223 i 223 [1] format 12.1 x 9.2 cm.

„Proszę Cię wstąp do mnie dziś w sobotę albo jutro w Niedzielę. Mam o coś ważnego prosić Ciebie. Byłbym sam pojechał na C a u m a r t i n ale się jeszcze mało ruszam t. a v Ch
74 Gde Rue Chaillot (Czyli list pisany w lecie 1849).
karta 223 [1] verso *„Monsieur Cichowski Rue Caumartin Nr 11"*

9.
karta 224 i mały skrawek, falc. Kartkę białą ścięto. Format 20.9 x 12.5 cm.

„Łaskawe Kochanie. Alb. mi słowo pisał i prosi, żeby Ci przypomnieć jego z e g a r k o w y i n t e r e s, którego opóźnienie jak mi wspomina może mu wiele nieprzyjemności narobić. — Piszę — bo Chaillot nie bardzo po drodze na wyspę, a niewychodzę Ch wtorek"

karta 224 verso *„Monsieur*
Monsieur Ad. Cichowski P a r i s
11 Rue C a u m a r t i n"

List lakowany pieczątką Chopina.

O „zegarkowym interesie" Chopin parokrotnie wspomina w listach. W liście do Grzymały z 2. VII. 1849 roku pisze: *„Wczoraj był Cich. u mnie, drugi raz od Twego wyjazdu (bom mu pisał o zegarek) — powiedział, że oddał list Ordzie — i że jak będzie można, tak przyspieszy. Mówił mi także, że pani Plichcina do domu jedzie, że Ci o tem napisał, jako też, że moja siostra tu przyjedzie, co wcale nie, bo ja dopiero dziś pisać o tem do domu myślę. — Ale wiesz jego nowiny"*.

Dnia 3. VIII. znów do Grzymały, *„Cichoty dwa tygodnie nie widziałem... zegarek Orda nie sprzedał. Cich. oddał. Ci którym proponował na ostatku, kontestują autentyczność..."*

Wreszcie w liście do Ordy pisze co następuje:

„Grzymale tak pilno z jego interesem zegarkowym, o którym Ci Cichowski mówił, że pisał do mnie, żeby Cię na wszystkie krzyżyki i bemoly, jakie tylko kiedykolwiek między nami exystować mogły, zakląć o przyspieszenie tej sprawy. Kosztował, jak wiesz, 900 fr. Nie chce czekać, więc nie myśli więcej dostać, nawet pisze, że możesz i taniej, byle prędko te rzeczy urządzić".

List ten również bez daty, umieszczony jest u Opieńskiego jako numer 335 po liście z datą 20. VIII. 1849. Wydaje się zupełnie jasne, że o nim właśnie Chopin wspomina pisząc do Grzymały 2-go lipca, że Cichowski „oddał list Ordzie".

Hoesick [5]) tę sprawę naświetla w następujący sposób: „Fundusze Chopina się wyczerpały, zaczął sprzedawać kosztowniejsze sprzęty i „postanowił sprzedać prześliczny Breguetowski zegarek, bo po prostu żyć nie miał z czego. Na nieszczęście Orda któremu powierzył załatwienie tej tranzakcji, źle się wziął do rzeczy, tak że

dni upływały jedne po drugich, a zegarka nie dało się spieniężyć. Skończyło się na tym, że sprzedaż nie doszła do skutku. Zegarka Orda nie sprzedał — pisał Chopin 3. VIII. do Grzymały — i Cich. oddał".

Nie pokrywa się to z tym, co pisze Chopin. Dwukrotnie podkreśla on wyraźnie, że jest to Grzymały zegarkowy interes i że „nie myśli (Grzymała) więcej dostać, nawet pisze, że możesz i taniej, byle prędko te rzeczy urządzić".

10.
karta 225 i 229[2] format 20.4 x 13.3 cm.

„Moje Życie. Bądź łaskaw i w y z n a c z mi d z i s i a y godzinę — w któreybym cię mógł zastać. Ludwika jest tutay — rada by Cię widzieć. Ściskam Cię serdecznie C h o p i n
Środa rano"
Na karcie 229 [2] *„Monsieur Adolphe Cichowski*"

List ten odnosi się do pobytu Ludwiki Jędrzejewiczowej w Paryżu w lecie 1844 roku.

11.
karta 226, druga połowa arkusza ścięta, został falc. Format 19.8 x 12.7 cm. Papier listowy z wytłoczonym inicjałem „G. S.".

„Pani Sand posyła 150 fr. za zakupiony obiekt. Chopin.
karta 226 verso *„Mr Cichowski C o m i s s a i r e de la vente pol.*"

12.
karta 227, druga połowa arkusza ścięta, został mały falc. Format nierówny 9.4 x 11.4 cm.

„Dobry dzień Ci zasyłam — jest to uspakaiaiące dopełnienie wczorajszych explikacyi. Ściskam Cię serdecznie Ch wtorek rano".

13.
karta 228 i 229 [1] format 12.2 x 9.3 cm.

„Proszę Cię odpisz mi słowo przez posłańca mojego, jakoś ten bilecik odebrał. — Pisany on był wczoray — Rzecz jest na d z i ś we środę k o ł o 5 - e y.

Ściskam Cię serdecznie Ch

Środa rano"

3

14.
karta 229 format 13.3 x 10.4 cm.

„Moje Życie odday proszę Cię ten papier. — Rzeczy zaczynają się urządzać — Ściskam Cię serdecznie Ch
9½ rano czwartek“

15.
karta 230 i 235 ¹ format 13.3 x 10.1 cm.

„Czy przyjechali? — Czy dziś mam czekać? — Słowo odpowiedzi day. Ściskam Cię serdecznie. Jestem do 11½ w domu a potem od 2-giey aż do obiadu.
Czwartek rano“

16.
karta 231 i 235, na której naklejono bilet wizytowy. Format 18.3 x 11.7 cm. List pisany ołówkiem.

„Moje Kochanie. Chciałem sam do Ciebie jechać alem za słaby — Dziś o 8-mey był u mnie komisarz policyi pytać się o Grzy. — Chciałbym Cię koniecznie widzieć i opowiedzieć — kazałem nawet powóz sprowadzić ale jechać nie mam siły — Proszę Cię na Boga każ się do mnie zawieść nim do hotelu, moja karetka będzie Cię czekać — mojemu anglikowi powiedz słowo twóy Ch“

Te sprawy mogłyby mieć łączność z tym, co pisze Chopin dnia 25. XII. 1847 roku, w liście do Ludwiki Jędrzejewicz. Grzymała *„poniósł wielkie straty pieniężne i wielkie miał nieprzyjemności i jeszcze mieć będzie, bo człowiek jego zaufanie zupełnie mający, którego habileté była znana i ceniona przez wszystkich radzących bankierów i ludzi du métier, zawiódł go i zemknął. Powoli się to wszystko wyjaśnia; on czysty jak bursztyn i pierwszy cierpi, a ci, którzy w tej samej anterpryzie akcje mieli, mniejsze ponoszą straty, aniżeli z początku myśleli. Ta anterpryza jest to entrepôt przy kolei żelaznej du Nord“*

Raczej jednak odnieść go wypada do roku 1849 ze względu na wiadomość o złym stanie zdrowia Chopina. Możliwe, że list ten ma związek ze sprawą, o której pisze Chopin 22 czerwca 1849 do Grzymały:

„Widziałem dziś Cichowskiego... Przy odchodnem Ciochowski mi mówił, że wie o Twych wypadkach (o których ja mu nic nie

mówiłem). Nic mi o Tobie nie miał powiedzieć, tak jak ja jemu... Zapewne Twój Adone i Cich(owski) wróżą Ci dobrze Twe interesa, tak, że jak wrócisz, tak mniej będziesz niespokojnym".

17.
karta 232 i 232[1], format 13.2 x 10.2 cm.

„Czekam Cię k o n i e c z n i e dziś n i m n a zwykłą drogę się puścisz między 12 a 12 i 1/4 — Gdyby mnie w domu jeszcze z powrotem niebyło poczekay z łaski swoiey k o n i e c z n i e. Ściskam Cię najserdeczniej Ch Poniedziałek rano"

18.
karta 233 nalepiona na karcie 232[1]. Format 5.2 x 8.9 cm. Bilet wizytowy z nadrukiem „F. Chopin 9, Place d'Orléans, rue St Lazare, 34". Bilet pisany ołówkiem.

„Dobry dzień Ci przynoszę i skargę na adres Szulczewskiego[6]*) — żaden woźnica żaden konduktor omnibusa — żadna książka z ulicami nie wiedzą o la rue de la Vrillerie którą mi przysłano. Każ proszę zrektyfikować twóy Ch*"

19.
karta 234 nalepiona na karcie 232[1]. Format 4.8 x 8.4 cm. Bilet wizytowy z nadrukiem „Frédéric Chopin Place d'Orléans, 9 rue St Lazare".

„proszę Cię wstąp dziś rano do mnie przed wyspą twóy czwartek rano"

20.
karta 235. Format 5.1 x 8.9 cm. Bilet wizytowy z nadrukiem „F. Chopin 9 Place d'Orléans".

„Proszę Cię, Kochanie, wstąp d z i ś p r z e d w y s p ą — Ściskam Cię serdecznie. Środa 8 1/2 rano"

Przeglądając dokładnie sześć tomów korespondencji Cichowskiego, obejmującej pareset listów, liczyłem na znalezienie wielu wzmianek o Chopinie, nadzieje mnie niestety zawiodły, gdyż natrafiłem tylko na parę i to małej wagi.

W tomie 2-gim na karcie 207 w liście Wincentego Wodzińskiego do Cichowskiego pisanym z Drezna, dnia 10 lipca 1837, znajduje się następująca wzmianka:

3*

„Wiedząc z Papierów Publicznych o smutnym losie Legiy Cudzoziemskiey w Hiszpaniy niespokoyni iesteśmy w szczególności o Syna Wincentego nie maiąc żadney pewney o Nim wiadomości. Rozumiem że P. Chopin może coś o nim wiedzieć, lub też PP. Platerowie“.

W tomie 4 są 3 listy Zofii Rosengardt, późniejszej żony Bohdana Zaleskiego z następującymi wzmiankami o Chopinie:

karta 282

„Proszę bardzo kogoś co mnie zawsze burczy i łaje, ażeby będąc dziś u Chopina, wspomniał mu, że ja bardzo go proszę, abym mogła być u niego raz jeszcze przed wyjazdem bo mam go się poradzić o niektóre kwestye muzyczne — Zapewne ostatni raz mu się naprzykrzę i nudzić go będę... środa rano“

karta 283

„Przepraszam najmocniej że tak późno Orędownika odsyłam — ale jestem smutna, zła — Od Chopina dotąd żadnej wiadomości nie masz... czwartek wieczór“

karta 295

„Chopin pisał do mnie wczoraj list bardzo grzeczny z podziękowaniem za kwiaty i przyrzeczeniem, że niedługo lekcye ze mną zacznie — przysłał mi bilet na koncert...“

Lekcje Chopina z Zofią Rosengardt miały miejsce w latach 1843—45. Pierwszy i trzeci list pochodzi zapewne z 1845. List od Chopina z marca 1845, o którym pisze Zofia Rosengardt zachował się w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej [7]). Treść jego jest następująca:

„Przepraszam Panią, że tak późno dziękuję i łaię za piękne a niepotrzebne kwiatki. Chciałem być u Pani z podziękowaniem i burą, ale mnie owe zimno wstrzymało. Cieplejszych dni czekam na rozpoczęcie moich lekcyi — i spodziewam się wkrótce mieć przyjemność usłyszenia Pani. Przyłączam 2 bilety na koncert Gutmana. Niewiem programmu“.

Wreszcie w tomie 4 na karcie 364[1] znajduje się następujący list od Grzymały bez daty:

„Móy drogi Adolf — ...uprzedzam Cię żeś wczoray dał razem ze mną i z Chopinem upominek solenizantce więc niech Cię podziękowania n i e z a d z i w i ą. Twóy do zgonu Albert".

---

1) Deux lettres de Chopin au chateau de Mariemont comentećs par Ignace Blochman. Bruxelles Aux Editions de l'Arche 1949

2) Polski Słownik Biograficzny, Kraków, 1938, tom 4, str. 27.

3) List do rodziny z 19. IV. 1847.

4) List do Grzymały z 2. VII. 1849.

5) Hoesick F: „Chopin — Życie i twórczość", Wydanie II. Warszawa, 1927, tom II, str. 503.

6) Karol Szulczewski, major, emigrant po powstaniu 1831 r., który przez jakiś czas będąc w Paryżu, osiadł następnie w Londynie i tam był sekretarzem Towarzystwa Literackiego Przyjaciół Polski. Okazał Chopinowi wiele serdeczności w czasie jego pobytu w Anglii.

7) W. Hordyński: Nieznane listy Chopina. Kalendarz IKC na r. 1937, str 217.

Prof. IGNACY BLOCHMAN (Bruksela)

DWA AUTOGRAFY LISTÓW CHOPINA W BELGII*)

W pobliżu Morlanwelz, miejscowości położonej w zagłębiu górniczym Belgii, zbudowany został na życzenie Marii Węgierskiej, siostry cesarza Karola V i regentki Niderlandów, pałac niebywałej podobno wspaniałości. Podobno, albowiem w obecnej chwili zostały po nim zaledwie ślady w postaci ruin. Pałac, wybudowany w XVI stuleciu wśród lasów, otaczających Morlanwelz, przeznaczony był na letnią rezydencję regentki. Stąd nazwa miejscowości — Mariemont, „Mont de Marie" — pagórek Marii. Mariemont przeszedł rozmaite koleje: w parę lat zaledwie po ukończeniu budowy pałacu został spalony przez wojska króla Francji Henryka II (1554); odbudowany przez arcyksiążąt Alberta i Izabelę, upiększony następnie wspaniałym parkiem przez księcia Karola Lotaryńskiego, uległ ponownemu zniszczeniu pożarem w roku 1794.

W początkach XIX wieku Mariemont stał się własnością rodziny Warocqué, zaś w chwili obecnej posiadłość — wraz z wybudowanym w 1830 r. nowym pałacem — należy do państwa belgijskiego. Raoul Warocqué [1]), namiętny kolekcjoner dzieł sztuki, pamiątek archeologicznych, autografów itp. zapisał testamentarnie swą posiadłość państwu, które w ten sposób odziedziczyło piękne i wartościowe muzeum, bibliotekę oraz rzadką, pięć tysięcy egzemplarzy liczącą, kolekcję rękopisów.

Muzeum w Mariemont posiada między innymi trzy autografy Fryderyka Chopina: dwa listy oraz manuskrypt Walca opus 18.

*) Publié avec l'autorisation de l'Arche, éditeur, Bruxelles.

[1]) Urodzony w 1870, zmarły w 1917 roku.

Przypadek sprawił, że cenne te pamiątki znalazły się w rękach niżej podpisanego. W 1939 roku dałem recital w pobliskim mieście La Louvière. Jako „bis" wykonałem Walca opus 18. Chopina. Wśród osób, z którymi zetknąłem się w pokoju artystycznym po koncercie, znalazł się pewien starszy i dystyngowany pan o wyglądzie profesorskim. Po wyrażeniu okolicznościowych powinszowań i podziękowań spytał mnie, czy nie zainteresowałoby mnie obejrzenie autografu, który przed chwilą wykonałem. Nie trudno się domyśleć mojej odpowiedzi. Następnego dnia profesor Paul Faider, kustosz muzeum w Mariemont, przyjął mnie w jednej z sal pałacu. Wizyta moja trwała dość długo, przewinęły mi się przez ręce autografy wielkich muzyków od Bacha, Mozarta i Beethovena do Wagnera i Liszta. Z dwóch listów Chopina, które były właściwym celem mojej wizyty, jeden okazał się nieznanym, nie wydanym dotychczas. Profesor Faider zaproponował mi już wówczas opublikowanie go wraz z ewentualnym komentarzem mojego pióra. Wypadki wojenne opóźniły urzeczywistnienie tego projektu. Dopiero teraz dzięki uprzejmości pani Faider (profesor Faider zmarł bowiem w międzyczasie), która po śmierci męża objęła stanowisko kustosza muzeum w Mariemont, mogę się przyczynić do publikacji tych cennych pamiątek po Chopinie.

Autografy chopinowskie zostały zakupione przez Raula Warocqué na poschlesingerowskiej sprzedaży publicznej w Berlinie w dniu 4 listopada 1907 roku.

Przyjrzyjmy się listom.

Wcześniejszy z nich, pisany z Dusznik (Reinertz) do Józefa Elsnera, figuruje w ostatnich, przed wojną wydanych zbiorach: Listach Fryderyka Chopina, wydanie J. Iwaszkiewicza i Wiadomości Literackich, Warszawa 1937, stronice 21 i 22 (tekst oryginalny po francusku i tłumaczenie na język polski). Znajdujemy go również w tekście oryginalnym na stronicach 68 i 69 zbioru, wydanego w 1933 roku w Paryżu przez Société Française d'Editions Littéraires et techniques, przy czym w skorowidzu (stronica 20 tegoż wydawnictwa), w rubryce, wymieniającej miejsce przechowania oryginałów, figuruje — w odniesieniu do naszego listu — znak zapytania.

Tekst listu w obydwóch wspomnianych publikacjach zawiera szereg błędów i niedokładności. Przede wszystkim data listu nie jest wyszczególniona, mimo, że autograf ją podaje: 29 sierpnia (août) z pominięciem roku (1826). Tekst wydania francuskiego jest wier-

niejszy oryginałowi, na przykład w drugim wydaniu J. Iwaszkiewicza i Wiadomości Literackich figuruje błędnie „le cure“, zamiast — jak w autografie poprawnie — „la cure“. W czwartym zaś wierszu „de vous rendre“, zamiast — jak w autografie — „vous rendre“. Poza tym zarówno w wydaniu francuskim jak i polskim poprawione są wszystkie te miejsca, gdzie Chopin zamiast „é“ lub „è“ itp. używa po prostu na modłę polskiego języka otwartych samogłosek „e“ względnie „a“.

List z Dusznik napisany jest na podwójnej kartce papieru in octavo i zaopatrzony w kopertę, na której czytamy adres, skreślony ręką Chopina: „A Monsieur /Monsieur Elsner/ à Varsovie par bonté“. Dwukrotne użycie wyrazu Monsieur jest kurtuazyjną formą języka francuskiego, obecnie prawie zupełnie zarzuconą.

Zewnętrznie cały list cechuje wielka staranność pism i pewne lubowanie się w zdobnictwie kaligraficznym, a w szczególności wyszukany i pełen elegancji rysunek wielkich i niektórych małych liter oraz ornamentacyjny, typowo młodzieńczy podpis Fryderyka: F. F. Chopin.

Charakterystycznym jest w autografie użycie wykrzyknika po wyrazie Monsieur (prawidłowo po polsku, natomiast w korespondencji francuskiej stawia się w tym wypadku przecinek) oraz posługiwanie się wielką literą w zaimku „vous“, odnoszącym się do adresata, co ze względów kurtuazyjnych przyjęte jest w języku polskim, ale nie we francuskim.

KOPERTA:

A Monsieur

Monsieur ELSNER

par bonté *â Varsovie*

LIST: *Reinertz. ce 29 Août*

Monsieur!

Depuis le moment de notre arrivée a Reinertz, je me promettais le plaisir de Vous écrire, mais comme mon temps est entierement pris par la cure il m'était impossible de le faire jusqu'à présent, et ce n'est qu'aujourd'hui que je puis me derober un moment, le consacrer au plai-

à Monsieur

Monsieur Elsner

à Varsovie

~~par bonté~~

Reinertz le 29 Aout.

Monsieur !

Depuis le moment de notre arrivée a Reinertz, je me promettais le plaisir de Vous écrire, mais comme mon temps est entièrement pris par la cure il m'était impossible de le faire jusqu'à présent; et ce n'est qu'aujourd'hui que je puis me dérober un moment, le consacrer au plaisir de m'entretenir avec Vous, et Vous rendre en même temps compte de ce que j'ai fait avec les commissions que Vous avez bien voulu me donner. J'ai taché de m'en acquiter de mon mieux; j'ai rendu la lettre adressée a Mr Latzel, elle l'a bien rejoui; quand Mr Schnabel et Mr Berner, ils ne recevront Vos lettres qu'à mon retour par Breslau. — Votre bonté et le vif intérêt que Vous m'avez porté, me font croire qu'il ne Vous sera point indifferent si je Vous dis quel est l'état de ma santé. L'air frais, et le petit lait que je prends bien soigneusement m'ont tellement remis, que je suis tout à fait autre que je l'etais à Varsovie. — Les vues magnifiques qu'offre la belle Silesie, m'enchantent et me charment, cependant il me manque quelque chose que toutes les beautés de Reinertz ne peuvent pas me

recompenser, c'est un bon instrument. — Imaginez Vous Monsieur qu'il n'y a pas un seul bon Piano, et tout ce que j'y ai vu, ce sont des instruments qui me font plus de peine que de plaisir; heureusement ce martyr ne durera plus longtemps, l'époque de nos adieux à Reinertz s'approche, et le 11 du mois prochain nous comptons nous mettre en route, cependant, avant que j'aie le plaisir de Vous voir, permettez Monsieur de Vous assurer de ma parfaite estime.

Maman Vous présente son respect.

F. Chopin

Veuillez aussi me rappeler au souvenir de Mme votre Epouse

Cher Ami, ma sonate ainsi que
les variantes sont à votre disposition.
Je veux pour les deux ouvrages
douze cents francs. J'aurais été
vous voir mais je ne suis bon
à rien.

t. à vous

Chopin

Mes hommages à Madame.

Mercredi matin.

sir de m'entretenir avec Vous, et Vous rendre en—même temps compte de ce que j'ai fait avec les commissions que Vous avez bien voulu me donner. J'ai tâché de m'en acquiter de mon mieux, j'ai rendù la lettre adressée a Mr Latzel, elle l'a bien rejoui; quant — à Mr Schnabel et Mr Berner, ils ne receveront Vos lettres — qu'â mon retour par Breslau. — Votre bonté et le vif intérèt que Vous m'avez porté, me font croire qu'il ne Vous sera point indifferent si je Vous dis quel est l'état de ma santé. L'air frais, et le petit lait qué je prends soigneusement m'on tellement remis, que je suis tout â fait autre que je l'etais à Varsovie. — Les vues magnifiques qu'offre la belle Silesie, m'enchentent et me charment, cependant il me menque quelque chose que toutes les beautés de Reinertz ne peuvent pas me recompenser, c'est un bon instrument. — Imaginez Vous Monsieur qu'il n'y a pas un seul bon Piano, et tout ce que j'y ai vu, ce sont des instrument qui me font plus de peine que de plaisir; heureusement ce martyr ne durera plus longtemps, l'époque de nos adieux à Reinertz s'approche, et le 11 du mois prochain nous comptons nous mettre en route, cependant, avant que j'aie le plaisir de Vous voir, permettez Monsieur de Vous assurer de ma parfaite estime (...) F. F. Chopin.

Maman Vous presente son respect. Veuillez aussi me rappeler au souvenir de Mme votre Epouse.

T ł u m a c z e n i e:

KOPERTA:

JW Pan

E L S N E R

Przez grzeczność WARSZAWA

LIST:

Reinertz, 29 sierpnia

Szanowny Panie!

Od chwili naszego przyjazdu do Reinertz obiecywałem sobie przyjemność napisania do Pana, ale że cały czas mam zajęty kuracją, więc nie mogłem tego dotychczas uczynić i dzisiaj dopiero wykradam chwilkę, aby ją poświęcić przyjemności pogawędzenia z Panem

i zdania jednocześnie sprawy z tego, jak załatwiłem dane mi łaskawie przez Pana polecenia. Starałem się z nich wywiązać możliwie jak najlepiej — panu Latzel oddałem adresowany do niego list, który mu wielką przyjemność sprawił; pp. Schnabel i Berner otrzymają listy dopiero za moim powrotnym przejazdem przez Wrocław. Dobroć Pana i żywe interesowanie się moją osobą każą mi wierzyć, że nie będzie Panu obojętnym, jeśli Mu napiszę, jaki jest stan mego zdrowia. Świeże powietrze i serwatka, którą pilnie spożywam, tak wpłynęła na moją poprawę, że jestem zupełnie inny niż byłem w Warszawie. Cudowne widoki, jakie roztacza piękny Śląsk, czarują mnie i zachwycają, mimo to jednak brak mi rzeczy, której wszystkie piękności Reinertz nie są mi w stanie wynagrodzić, to jest — dobrego instrumentu. Niech Pan sobie wyobrazi, że nie ma tu ani jednego dobrego fortepianu, a te, które tu widziałem, sprawiają mi więcej przykrości niż przyjemności. Na szczęście męczarnia ta nie potrwa już długo, pora pożegnania Reinertz się zbliża i II-go przyszłego miesiąca zamierzamy wyruszyć w drogę. Tymczasem, zanim będę miał przyjemność Pana zobaczyć, pozwoli mi Pan złożyć Mu zapewnienie mego szczerego szacunku.

(—) F. F. Chopin

Uszanowanie od mamy.

Zechce Pan łaskawie przypomnieć mnie także pamięci Pańskiej małżonki.

Czytelnika autografu uderzają następujące błędy ortograficzne: wiersz 9 — „acquiter“, zamiast acquitter; wiersz 11 — „receveront“, zamiast recevront; wiersz 16 — „m‘on... remis“, zamiast m‘ont... remis; wiersz 18 — „enchentent“, zamiast enchantent; wiersz 19 — „menque“, zamiast manque. W wierszu 5 — niezręczna redakcja: „que je puis me derober un moment, le...“, zamiast - que je puis dérober un moment et le... W wierszach 7 i 8 autografu zwrot „vous rendre en même temps compte de ce que j‘ai fait avec les commissions que vous avez bien voulu me donner“ — niezgrabna i błędna konstrukcja, tłumaczona z polskiego; Francuz napisałby wręcz: „vous rendre en même temps compte des commissions que vous avez bien voulu me donner“. W wierszu 14: „qu‘il ne vous sera point indifferent si je vous dis“, jest znowu zwrotem tłumaczonym z polskiego, poprawnie po francusku: „qu‘il ne vous sera point indifférent que je vous dise“. Wiersz 17 — „je suis tout à fait autre que je l‘etais...“— błędna konstrukcja zamiast — „que je n‘étais“. W wierszach 20 i 21 — „que toutes les beautés de Reinertz ne peuvent pas me recompenser“ — polonizm, stąd błędna konstrukcja francuska; należy powiedzieć „que toutes les beautés de Reinertz ne peuvent com-

penser". Wiersz 23 — „Piano". Użycie wielkiej litery P nie da się wytłumaczyć zasadami ortografii polskiej ani francuskiej, chyba i jedynie — wyjątkowym uczuciowym stosunkiem młodego Chopina do umiłowanego instrumentu. Wiersz 25 — „se martyr"; Chopin, myśląc o męczarni (martyre), użył wyrazu męczennik (martyr). Wiersz 28 — „avant qu j'ai le plaisir de vous voir", zamiast: „avant que je n'aie le plaisir de vous voir".

Powyższe spostrzeżenia raz jeszcze potwierdzają w sposób jaskrawy znany fakt, że językiem Chopina był język polski. Tylko po polsku wyrażał się swobodnie, barwnie i z całą żywością swego swoistego stylu, o czym świadczą jego listy, pisane do rodziny i do polskich przyjaciół.

F. Hoesick [2]) pisze: „językiem tym (francuskim), macierzystym jego ojca władał równie swobodnie jak polskim". Jest zupełnie prawdopodobne, że Chopin mówił po francusku swobodnie i nawet biegle, trudno jednak przyjąć, by władał tym językiem jak polskim. Jeśli zaś idzie o listy pisane po francusku, to nie tylko te z okresu młodzieńczego, ale i późniejsze świadczą o trudnościach, z jakimi Chopin musiał się borykać, pisząc w obcym języku. Wszak w 1843 (14 sierpnia), w liście do G. Sand, sam wyznaje: „Muszę dobierać słowa, których pisownia jest mi znana", i później, już pod koniec swego krótkiego żywota, pisze do Solange Clésinger w roku 1847 (24 listopada): „...przepraszam Panią za poprawki i za moją francuszczyznę". Tak więc „z ortografią francuską, nie mówiąc o składni, (to) przez całe życie był w niezgodzie" [3]). Zresztą sam miał świadomość tego, że nie opanował zupełnie języka francuskiego.

Drugi list, którego rękopis znajduje się w muzeum Mariemont, pisany na pojedynczej kartce papieru *in octavo*, zawiera 8 wierszy skreślonych ręką Chopina. Jest więc bardzo krótki, lecz tym ciekawszy od poprzedniego, że dotychczas nie znany i — rzecz zrozumiała — nie figurujący w wymienionych poprzednio zbiorowych wydaniach listów Chopina.

Już pierwszy rzut oka na ten autograf nasuwa następujące problemy: 1° kwestia autentyczności, 2° kwestia adresata i okresu czasu, w którym list został napisany.

---

2) F. Hoesick „Chopin, życie i twórczość", Warszawa 1927, tom I, str. 36.
3) jak wyżej, tom II, str. 577.

Zagadnienia te znajdują rozwiązanie przy porównaniu listu z notatką, zamieszczoną w numerze 1 paryskiego „La Revue et Gazette Musicale“ z dnia 5 stycznia 1845 roku.

Oto te dwa teksty:

List Chopina, oryginał francuski:

Cher Ami, ma sonate ainsi que les variantes sont à votre disposition. Je veux pour les deux ouvrages douze cents francs. J aurais été vous voir, mais je ne suis bon à rien.

t. à vous

Chopin

Mes hommages à Madame.

Mercredi matin.

Tłumaczenie:

Drogi Przyjacielu! Moja sonata, jak również warianty są do Pańskiej dyspozycji. Za obydwa dzieła chciałbym otrzymać 1.200 franków. Byłbym zaszedł do Pana, ale czuję się nieświetnie (dosłownie: jestem do niczego).

Uszanowanie dla Pani. Pański

Środa rano. Chopin.

Notatka w „La Revue et Gazette Musicale“, oryginał francuski:

Chopin est de retour à Paris. Il rapporte une nouvelle sonate et des variantes. Bientôt ces deux importants ouvrages seront publiés.

Tłumaczenie:

Chopin powrócił do Paryża i przywiózł nową sonatę oraz warianty. Obydwa te utwory zostaną wkrótce wydane.

Powyższa notatka zwróciła uwagę Fr. Niecksa i E. Ganche'a. Pierwszy z nich [4]) pisze: „Wspomniana sonata jest sonatą h-moll, opus 58, opublikowaną w czerwcu 1845 roku. Wobec drugiego utworu jestem nieco zakłopotany“. I Niecks zastanawia się, czy

4) Fr. Niecks „Fr. Chopin as a man and a musician“, tom II, str. 134, niemieckiego wydania.

drugim dziełem nie jest Berceuse, utrzymana w formie wariacji i opublikowana w maju 1845 roku. A może po prostu mamy tu (jeśli idzie o użycie nazwy „variantes") do czynienia z omyłką drukarską, zapytuje w końcu. Ganche zaś [5]) pisze: „Mowa tu o sonacie h-moll, opublikowanej w czerwcu 1845 roku". I dalej, bardziej powierzchownie od Niecksa, nie wspominając nawet o Berceuse: „Co do terminu „variantes" nie wiadomo, co on oznacza. Czy nie zachodzi tu omyłka drukarska?".

Konfrontacja tekstów pozwala nam odpowiedzieć na pytania, postawione na początku tych rozważań, jak również rozwiązać wątpliwości biografów Chopina.

Hipoteza istnienia omyłki drukarskiej nie da się utrzymać, bowiem dzięki naszemu listowi bezbłędna redakcja notatki w „La Revue et Gazette Musicale" nie może nastręczać najmniejszej wątpliwości; z drugiej strony upewnia nas ona co do autentyczności samego listu.

Ustalenie nazwiska adresata i przypuszczalnej daty listu nie nastręczy teraz większych trudności.

Po powrocie do Paryża, o czym świadczy zwrot „byłbym zaszedł do Pana...", Chopin pisze do swego wydawcy Schlesingera, proponując mu dwa utwory: sonatę i „variantes". Mniemanie, że adresatem był M. Schlesinger znajdzie potwierdzenie w notatce „La Revue et Gazette Musicale". Nie ma wątpliwości, że zredagowano ją, opierając się na tekście wspomnianego listu. Redaktorem i wydawcą wymienionego czasopisma muzycznego był nie kto inny jak właśnie Schlesinger, do którego listy rozpoczynał Chopin zwykle: „Cher Ami" — „Drogi Przyjacielu"!

Prasa muzyczna Paryża informowała każdorazowo o powrotach Chopina z Nohant do stolicy, co zazwyczaj miało miejsce w październiku lub w początkach listopada. W roku 1844 pobyt w Nohant trwał przypuszczalnie dłużej, niż zwykle. Wiadomość o przyjeździe Chopina do Paryża ukazuje się dopiero w dniu 5 stycznia 1845 r. Przypuścić więc należy, że list został napisany w grudniu 1844 roku.

Obecnie stajemy wobec trudniejszego problemu zidentyfikowania dwóch utworów, wymienionych w liście. Jest rzeczą pewną, że pierwszym z nich jest Sonata h-moll. Nie ulega też kwestii, że użycie

---

[5]) E. Ganche „Frédéric Chopin, sa vie et ses œuvres", 4 wydanie, Paryż 1921, dopisek na stronie 283.

przez kompozytora w odniesieniu do drugiego dzieła wyrazu „variantes“ nie jest przypadkowym, ani nieświadomym. Pozostaje nam więc teraz ustalenie dzieła, do którego się ta nazwa odnosi.

Istnieją dostateczne podstawy do twierdzenia, że utworem tym jest Berceuse. Nie wątpimy też, że Niecks, który wspominał o Berceuse, odważyłby się na przyjęcie tej konkluzji, i na wypowiedzenie jej w sposób zdecydowany, gdyby miał list Chopina przed oczami.

Następując argumenty umacniają nas w przekonaniu o słuszności tej tezy:

Po pierwsze — jest rzeczą jasną, że początkowo Chopin nie miał upatrzonego tytułu dla swojej kompozycji i dopiero później zdecydował się na nazwanie jej „Berceuse“. Świadczy o tym przechowywany w Bibliotece Konserwatorium Paryskiego autograf utworu, nie noszący żadnych śladów tytułu [6]).

Po drugie — użycie przez Chopina nazwy „variantes“ znajduje uzasadnienie w formie utworu. Profesor L. Bronarski [7]), pisząc o Berceuse, mimowolnie wysuwa ważki argument, popierający naszą tezę: „...cały utwór w budowie i w założeniu formalnym przedstawia punkty styczne z Chaconne'ą i Passacaglią, która w pewnych odmianach swoich składa się — podobnie jak Berceuse — z szeregu wariacji, opartych na basso ostinato“.

Wreszcie — intencję, z jaką Chopin przystąpił do komponowania swego dzieła ujawniają w sposób jaskrawy szkice do Berceuse [8]). Notowane są one na papierze nutowym tzw. formatu włoskiego, to jest na kartkach formatu $21^1/_2 \times 28$ cm. Format ten pozwalał kompozytorowi na umieszczenie co najmniej ośmiu taktów na każdej podwójnej pięciolinii. Tymczasem, najwidoczniej zupełnie świadomie, po każdych czterech taktach Chopin zaczyna „od wiersza“. W ten sposób cztery takty tematu umieszczone są nad czterema taktami pierwszej wariacji, pod którymi figuruje czterotaktowa druga wariacja, itd. Po wykorzystaniu ostatniej pary pięcio-

6) Autograf ten nie zawiera pierwszych dwóch taktów lewej ręki, które figurują we wszystkich drukowanych wydaniach utworu. Możliwym jest, że zostały one dorzucone przez kompozytora w chwili, gdy się zdecydował na nazwanie swego dzieła Berceuse, to jest jeszcze przed publikacją, która nastąpiła w maju 1845 r.

7) L. Bronarski, „Kilka uwag o basso ostinato w ogóle i u Chopina w szczególności“. Kwartalnik Muzyczny, Nr 16, lipiec—październik 1932, str. 714.

8) Trois manuscrits de Chopin commentés par A. Cortot. Edition Dorbon ainé, Paryż 1932.

linii lewej połowy stronicy przechodzi Chopin na prawą jej połowę i poczynając od góry, znów pionowo notuje dalszą serię wariacji. Dopiero końcowe takty utworu wraz z codą pisze na całej rozciągłości podwójnej pięciolinii. Jest rzeczą charakterystyczną, że poszczególne wariacje są ponumerowane ręką kompozytora.

Wszystko powyższe skłania nas nieuchronnie do przypuszczenia, że utwór powstał nie z myślą napisania kołysanki, lecz z czysto muzycznych przesłanek, jako wariacje czterotaktowego tematu, oparte na basso ostinato. Jak widzimy, użyte przez Chopina wyrażenie „variantes" należy rozumieć w sensie niemieckiego „Veränderungen", podobnie jak w beethovenowskim op. 120 — „33 Veränderungen über einen Walzer von Diabelli".

Arthur Hedley w dziele swym pt. „Chopin"[9]) pisze: „Wyobraźnia nasza skłonna jest dopatrywać się „tupotu kopyt końskich" w Polonezie As-dur lub „poszumu wiatru na grobach" w finale Sonaty b-moll, lub wreszcie — „szmeru strumyka" w Preludium G-dur; w rzeczywistości jednak fragmenty te oceniać należy jako logiczne rozwinięcie czysto muzycznej koncepcji, nie zaś jako świadomą próbę malarstwa dźwiękowego". Słuszna opinia Hedley'a da się również odnieść do Berceuse.

Berceuse — Kołysanka... tak bardzo przywykliśmy do tego tytułu, tak bardzo nazwa ta zrośnięta jest z charakterem kompozycji... Wydaje się nam wprost nieprawdopodobnym, że twórca tej prawie niematerialnej koronki dźwiękowej nie komponował jej z myślą o Kołysance i z wizją poetycką tego, co nazwa i charakter dzieła budzą w naszej wyobraźni i uczuciowości, że wreszcie — na krótko przed publikacją utworu — określał go tylko nazwą techniczną: „variantes"...

Magii geniusza przypisać należy to, że Chopin z c z y s t o m u z y c z n y c h z a ł o ż e ń w y c h o d z ą c, stworzył to pełne poezji i jedyne bodaj w swoim rodzaju dzieło.

---

[9]) Arthur H e d l e y: „Chopin", J. M. Dent and Sons Ltd., London 1947, str. 133.

DOC. U. Ł. DR ALICJA SIMON (Łódź)

PRZYCZYNEK GENETYCZNY DO GRANDE VALSE BRILLANTE OP. 34 No 1 FRYDERYKA CHOPINA*)

Jest rok 1835. Chopin opuścił Paryż w okresie wakacji letnich. Przez krótki czas przebywał w gościnie u znanego pisarza i podróżnika francuskiego markiza Adolfa de Custine [1]) w Enghien [2]), następnie spotkał się z ukochanymi rodzicami w czeskiej miejscowości leczniczej Karolowych Warach (Karlsbadzie), skąd udali się we troje do Dieczyna na zaproszenie rodziny Thun Hohensteinów. W dalszym planie podróży Chopina przewidziane było m. in. Drezno, rodzice zaś mieli powrócić do Warszawy.

Z zachowanych urzędowych danych wiadomo, że datą wyjazdu do Dieczyna był dzień 6-go września 1835 r. [3])

„W życiorysach dotychczasowych nie znajdujemy wcale wzmianki o bytności Chopina w Dieczynie (Tetschenie) u Thunów" — pisze Mieczysław Karłowicz w 1904 r. [4]). Obecnie możemy dodać, że i w nowszej literaturze, poświęconej Chopinowi i jego dziełu, istnieją zaledwie drobne wzmianki o pobycie Chopina w Dieczynie, fakt zaś, że tam właśnie powstały pierwsze natchnione myśli utworu Tempo di Valse As-dur, poświęcone pannie Józefinie de Thun Hohenstein nie był przez nikogo zaznaczony.

1) Nieznane dotąd listy markiza de Custine do Chopina wydała Maria Mirska w publikacji „Szlakiem Chopina", Warszawa 1949.

2) Arthur Hedley: Chopin, Londyn 1947 r.

3) Hans Volkmann: Nachträge und Berichtigungen zu Chopin in Dresden, Drezno 1936 r.

4) Mieczysław Karłowicz: „Pamiątki po Chopinie", str. 64, Warszawa 1904 r.



Faksimile autografu Tempo di Valse As-dur Fryderyka Chopina
(z fototeki autorki)



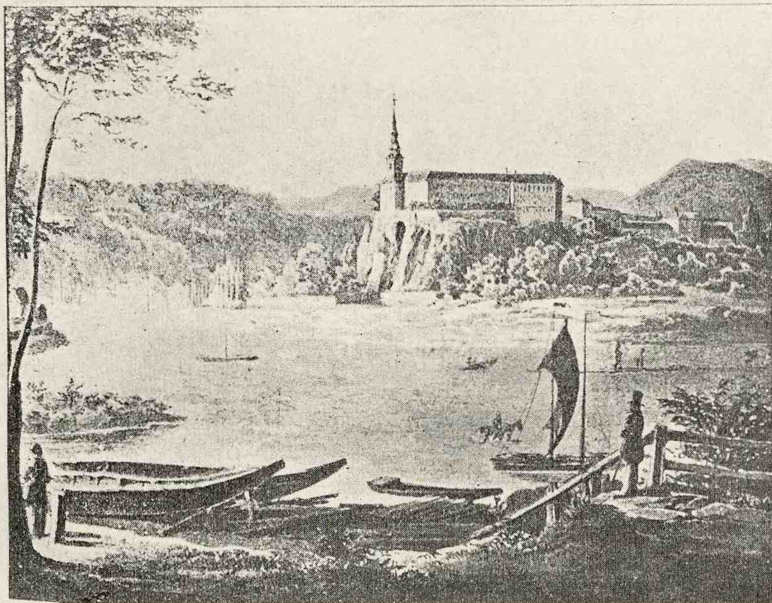
Faksimile autografu Tempo di Valse As-dur Fryderyka Chopina
(z fototeki autorki)



Faksimile autografu Tempo di Valse As-dur Fryderyka Chopina
(z fototeki autorki)



Okładka albumu
zawierającego rękopis Tempo di Valse Fryderyka Chopina
(z fototeki autorki)



Zámek v Děčíně od jihozápadu. Dle kresby V. Kandlera as z r. 1840. — Originál v archivu J. J. kníž. Ferd. Zd. z Lobkovic v Roudnici n. L.

Zamek w Dieczynie, wg Kandlera w r. 1840
(z fototeki autorki)



Józefina, zwana Jóżą, Thun-Hohenstein
wg portretu wykonanego akwarelą przez artystę-malarza A. Clarot'a
(z fototeki autorki)



Anna Thun-Hohenstein
wg portretu wykonanego akwarelą przez artystę-malarza A. Clarot'a
(z fototeki autorki)

Czechosłowacja jest po dziś dzień bogata w zamki XVII i XVIII wieku, rozsiane po całym kraju wśród pięknych romantycznych okolic. Z wielu z nich roztacza się prześliczny widok na otaczający krajobraz gór, sięgających naszych Tatr i Karkonoszy aż po granice Polski.

Za czasów Chopina jednym z takich malowniczo położonych zamków nad Łabą, otoczony rozległym parkiem, był zamek w Dieczynie[5]), własność Franciszka Antoniego Thun Hohensteina (1786—1873). Potomek rodu, pochodzącego z południowego Tyrolu i osiadłego w tej części Czech, założył w swej pięknej siedzibie bogatą bibliotekę i brał czynny udział przy artystycznym wykończeniu jej wnętrza. Małżonka jego Teresa, z domu Brühl, odziedziczyła po osławionym swym krewnym ministrze dworu sasko-polskiego, zamiłowanie do sztuki, obie zaś córki z tego małżeństwa były wielce uzdolnionymi pianistkami.

Goście ze świata muzycznego nie byli rzadkością na zamku w Dieczynie. Między innymi przebywała tam nieraz słynna śpiewaczka angielska Fanny Kemble-Sartorius, dobrze znana Chopinowi, gdyż w jej domu dał koncert w Londynie w 1848 r. i przy tej okazji dowiedział się, że i ona „Kilka czasów najprzyjemniej także spędziła“ w Dieczynie i że tam Chopinów często a często wspominali“ [6]).

Dla Chopina, kompozytora i pianisty o wszechświatowej naówczas już sławie, spotkanie z rodzicami po kilkoletnim niewidzeniu się, i nadzieja spędzenia w ich towarzystwie przyjemnego odpoczynku w atmosferze wysokiej kultury domu Thunów były bardzo pociągające. W pogodnym usposobieniu, pełen werwy i zapału twórczego wstąpił Chopin w progi zamku dieczyńskiego i zaskarbił tam sobie przyjaźń całego domu, która się przejawiła następnie w korespondencji i zaproszeniu naszego Kompozytora do ponownego przyjazdu w następnym roku[7]). Ze strony zaś Chopina przyjazne stosunki z rodziną Thunów przypieczętowane zostały m. in. znamienną dedykacją utworu Grande Valse Brillante As-dur op. 34, No 1, wyd. w 1838 r.

---

5) W tym miejscu składam serdeczne podziękowanie Pani Miladzie Fliederowej w Pradze za uprzejme zamówienie i przesłanie odbitki fotografii zamku z 1840 r. Poprzednio posiadana odbitka zaginęła w gruzach w Warszawie.

6) Wyjątek z listu Chopina pisanego do rodziny w Edynburgu, 18. 8. 1848, ob. M. K a r ł o w i c z: Pamiątki po Chopinie, str. 64—65.

7) Ibid. str. 318.

4

Jak już wspomniałam, pierwsze natchnienie do tego utworu powstało w Dieczynie, na co wskazuje „Tempo di Valse" As-dur, wpisane do albumu panien „A et J Thun" pod datą 15 września 1835 r. z dedykacją ściśle określoną „à Mlle la C-sse J. de Thun". Był to inicjał Józefiny Thun, młodszej córki domu, zw. Jóżą [8]), piękniejszej, i bliższej wiekiem Chopinowi od starszej o trzy lata Anny [9]). Powtarzanie inicjału J. w dedykacji do Grande Valse Brillante z 1838 r. uważał Chopin za zbyteczne i poprzestał na samym nazwisku, co nieraz było rozumiane, że Chopin miał na myśli obie panny Thun [10]).

Rękopis Chopina zachował się w Dieczynie w rodzinnym zbiorze Thunów aż do czasu sprzedaży zamku w 1932 r. Wówczas zabrali rękopis Thunowie do swojej nowej siedziby. Zamek dieczyński przerobiony na koszary wojskowe nie zawiera już od tej pory żadnej pamiątki po Chopinie. W naszej epoce został on starannie odrestaurowany, dzięki czemu zachowały się cenne freski z 1678 r., dzieło włoskiego malarza Józefa Bragaglia [11]), które tam się znajdowały podczas bytności Chopina. Pamiątki z kaplicy zostały umieszczone w Muzeum.

Widok zamku jeszcze obecnie ma swoisty urok dla miłośników wędrówek „Szlakiem Chopina". Oglądany z zewnątrz przed wojną, na podstawie pisemnego zezwolenia, udzielonego przez czechosłowackie władze wojskowe, budził zachwyt pięknym położeniem wśród wzgórz nad Łabą.

Zainteresowania rodziny Thunów w nowszych czasach nie szły w kierunku artystycznym, jak w epoce pobytu Chopina. Przedwojenny posiadacz albumu panien Thun, z bezcennym rękopisem Chopina, nie umiał udzielić wiadomości, na jakim fortepianie grywał Chopin i co się stało z tym instrumentem. Nie zachowała się także wiadomość jaki pokój zamieszkiwał Chopin w zamku lub czy kiedykolwiek istniały poza rękopisem jakieś inne pamiątki (listy itp.)

---

8) Józefina Thun Hohenstein, zw. Jóżą, ur. w 1815 r. zm. w 1895 r.

9) Anna Thun-Hohenstein, ur. w 1812 r. poślubiona wybitnemu lekarzowi Dr Karolowi Lumbe w 1847 r., zm. w 1885 r.

10) Słusznie dr L. Bronarski w swej pracy „Etudes sur Chopin", Lozanna, 1948, str. 22, przypuszcza, że w Dieczynie panny Thun wiedziały, dla której z nich ten walc był przeznaczony.

11) G. K. Nagler: Allg. Künstler Lexikon, Lipsk (1899) r.), t. 11, str. 147, nie podaje lat urodzenia i śmierci artysty, notuje jednak, że przebywał przez dłuższy czas w Czechach, malował w Dieczynie i tam dokonał żywota.

po genialnym kompozytorze w zbiorach dieczyńskich. Przypuszczalne odpowiedzi Chopina na listy rodziny Thunów [12]) oraz przesyłane przez niego utwory muzyczne musiały ulec zniszczeniu, według informacji, zapytanego o to przed wojną szefa rodziny Thunów.

Poniżej podaję odpis autografu, opatrzony uwagami w odsyłaczach; autograf ma wymiary 33 x 24.5 cm.

Faksimile Tempo di Valse udało mi się zdobyć przed wojną drogą dłuższej korespondencji, rozpoczętej z rodziną Thunów (zamieszkującą w Jilowie pod Podmoklem), po bezowocnym osobistym poszukiwaniu śladów bytności Chopina w zamku w Dieczynie. Otrzymałam w ten sposób z czasem jeszcze dwie odbitki fotograficzne obu panien Thun z epoki Chopina (zdjęcia z portretów, wykonanych akwarelą przez Al. Clarot'a [13]) w 1837 r.), odbitkę z okładki albumu, zawierającego autograf, oraz niektóre szczegóły, które tu podałam.

Faksimile itd. oraz obszerna praca własna, oparta na tych materiałach, były przygotowane do druku w 1939 r., zaginęły w gruzach podczas Powstania Warszawskiego. Materiały dieczyńskie szczęśliwie odnalazły się jednak w ub. r. i obecnie w roku Chopinowskim mogę je podać do wiadomości wielbicieli i badaczy utworów Chopina w nowym opracowaniu.

(Por. rękopis Tempo di Valse, str. 54—59).

W roku 1835 Chopin wraca do Paryża i na marginesie innych prac wykańcza Tempo di Valse, przygotowując manuskrypt do druku.

Przemyślenie w atmosferze paryskiej wizji walcowej wysnutej w Dieczynie, przybiera kształty utworu zwartego i doskonałego zarówno pod względem stylu, melodyki, jak i formy. W tym układzie zakończony jest codą, której nie było w pierwszym rękopisie.

W r. 1838 ukazuje się w druku w Paryżu utwór pod tytułem „No 1, Grande Valse Brillante pour le Piano par Fréd. Chopin". Utwór ten jest znany powszechnie, obiegł w triumfie prawie cały świat i według opinii wielu znawców stanowi jedną z najdoskonalszych kompozycji Chopina.

---

12) M. Karłowicz: Pamiątki po Chopinie, ogłosił kilka listów rodziny Thun do Chopina.

13) Aleksander Clarot, artysta malarz, wykonawca akwarel i miniatur, zamieszkujący we Wiedniu ok. 1821 r. Por. Nagler, Allg. Künstler Lexikon, Lipsk, wyd. z r. 1899, t. 11.

4*

Ponieważ pierwsze wydanie paryskie jest rzadkością bibliograficzną, a nieodzowne dla poznania genezy powstania Walca As-dur, op. 34, No 1, przeto podaję je in extenso (według fotokopii, sporządzonej w tym celu [14]).

(Por. wydanie paryskie Tempo di Valse, str. 60—71).

S c h e m a t o g ó l n y w y d a n i a p a r y s k i e g o

Wstęp:		:A:	B	C	B^1	A	B	Coda
Takty	16	:32:	32	64	32	32	36(+1)	61
	As			Des		As		
		64(4×16)						

*

Numerację taktów rękopisu dostosowaliśmy do wydania paryskiego.

Rękopis dieczyński liczy formalnie 141 taktów, a przez odliczenie 5 taktów wolt (141—5) = 136 taktów. Chopin nie zakończył tego utworu codą.

Walc As-dur op. 34 No 1, wydanie paryskie z 1838 r. liczy formalnie 306 taktów, a po odliczeniu jednego taktu, z tego powodu, że z dwóch wolt przy wykonaniu utworu zawsze gra się jedną, otrzymuje się cyfrę 306 — 1 = 305 taktów.

Autograf jest jakby odbiciem pogody duchowej Chopina i bardzo przyjemnej atmosfery, która wytworzyła się w domu Thunów, zwłaszcza w związku z pobytem jego rodziców.

Wydanie paryskie różni się znacznie od pierwotnego rękopisu, zawartego w albumie panien Thun.

Z różnic, które wnoszą istotnie jakieś zmiany dotyczące melodyki, harmonii, rytmu, dynamiki, chromatyki, ukształtowania formalnego, oznaczeń legata i pedalizacji podajemy tu kilka następujących:

M e l o d y k a. Np. odmienną linię melodyczną spotykamy w takcie 49 rękopisu, a w takcie odpowiadającym mu w drukowanym Walcu wydania paryskiego. Linię melodyczną zmieniają w pewnym stopniu przednutki *as*—c^2 w takcie 90-tym rękopisu, których niema w wydaniu paryskim, a w takcie 91 przednutki c^1—c^2 (dwie nutki jak i c^1—as^1 (seksta) i c^2.

H a r m o n i a. Wiele różnic nie ma formalnego znaczenia np. częste dodawanie lub opuszczanie jakiegoś składnika akordu, inna pozycja itp. Natomiast niektóre mają pewne znaczenie formalne.

---

14) Składam tu szczególne podziękowanie Dr Ludwikowi B r o n a r s k i e m u za zamówienie i dostarczenie mi niniejszej odbitki fotograficznej.

W takcie 25 rękopisu mamy akord na drugiej ćwiartce w basie *es-as-c* i w sopranie sekstę pomocniczą *d-h* rozwiązaną na *es c*. Całość ma charakter przejściowy. W wydaniu paryskim występuje w tym miejscu akord *f-as-h*, rozwiązany na akord *es-as-c*.

W takcie 26 w rękopisie mamy kwintę: *des-as* w druku paryskim w tym samym miejscu kwintę: *des-a*.

R y t m. Różnic rytmicznych jest wiele, a wśród nich i ważniejsze, np. w takcie 67 w rękopisie ćwiartka z punktem i 6 szesnastek, w Walcu paryskim ćwiartka z dwoma punktami zatrzymana łukiem, szesnastka i ćwiartka i podobnie w taktach 68, 71, 89, 122, 151 itd.

D y n a m i k a. W tym dziale różnice są bardzo znaczne i rękopis jest staranniej oznaczony dynamicznie niż wydanie paryskie. W rękopisie jest wiele oznaczeń słownych, których brak w wersji paryskiej. W rękopisie jest więcej oznaczeń *f*, *ff*, *fz*, *p*, *pp* i również liczniejsze oznaczenia cresc. i diminuendo niż w druku paryskim, oznaczone znaczkami rozszerzenia i zwężenia. W rękopisie także mamy często oznaczone akcenty, a w wydaniu paryskim jest ich niewiele.

C h r o m a t y k a. Zaznacza się tu szereg różnic, wynikających z błędów prawdopodobnie drukarskich, np. w takcie 50-tym *g* zamiast *ges* w basie w wydaniu paryskim, w takcie 72 w gamce w rękopisie *des* zamiast *d*. O oznaczeniu określonym są różnice np. w takcie 31. Tego rodzaju różnica o znaczeniu określonym jest w 68 takcie. W rękopisie akord ma w basie *ges* dlatego, że gamka-ozdobnik przebiega na przestrzeni tego taktu, a dalej występuje *ges*. W wersji paryskiej w tym miejscu jest *g*, lecz gamka nie przebiega cała w tym takcie, tylko jej początek, w którym *ges* nie występuje; tam gdzie jest *ges*, *ges* jest w takcie drugim, tam gdzie mamy inny akord.

L e g a t a i p e d a l i z a c j a. W oznaczeniach tych jest różnic bardzo wiele. W druku zapewne zawiniły tu często błędy drukarskie i niedopatrzenia korektora.

U k s z t a ł t o w a n i e f o r m a l n e. Różnice są wynikiem wypisania okresów w wersji paryskiej i rzadkich powtórek. Powtórki są oznaczone w rękopisie (por. schematy) i spotyka się po dwie, a nawet trzy wolty, jak np. takt 47—49.

W załączniku podaję szczegółowe porównanie rękopisu diecezyńskiego Tempo di Valse As-dur z wydaniem paryskim Grande Valse Brillante op. 34, No 1.

à M[lle] la C[sse] J. de Thun

Tempo di Valse





1) brakujący dźwięk es, pierwotnie został napisany, następnie zmazany.

1a) w takcie 9



i 10 brakuje pauz

2) brak łuku zatrzymującego es w następnym takcie.



con forza

3) con anima

Ped. * Ped. * Ped. *

3) kreska przed akordem oznacza prawdopodobnie arpeggio; wskazuje na to znak > który może mieć zastosowanie przy kilku dźwiękach, najmniej dwóch z których jeden będzie mocniejszy, drugi słabszy.

4)

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

4) w tym miejscu nie występuje arpeggio, bowiem dźwięk b należy uderzyć w poprzednim takcie.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

leggiero tr

5)

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

5) w basie as'–g', a nie as'–f'

1 volta 2 volta

40 6)

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

6) przy f zamiast kasownika, bemol (fes) w sopranie

3 volta

risoluto

50

7)

f

cres

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

7) brakuje punktu

3 55

cres

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

8a

60

ff

appa-ssio - na-to

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

8a

loco

65

8)

Ped. Ped. *

8) brakuje w basie es

9) 10) 70 11)

9) Ped. * Ped. 10) brak ges w gamce * Ped. Ped. 11) Ped. *

powinno być:

powinno być:

11a) 8a loco 75 8a

stretto

Ped. * Ped. Ped. * Ped. * Ped. *

11a) brakuje kasownika przy des'''

8a loco 80

f Fine

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

85 rubato

dolce

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

90

cres

Ped. * Ped. * Ped. *

95

1 volta

f

12)

dim

Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

12) brak ♭ (des)

2 volta

Fine

dolente

115

13)

fz

pp

13) powinno być: prawdopodobnie według pierwszej mysli na półnucie z kropką kończyła się fraza, poźniej Chopin dodał dwa akordy wprowadzając nowy takt.

120

ff appassionato

Ped. * Ped. * Ped. *

125

fz *p*

pp

14 morendo e rall.

dal segno al fine

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

14) może: „smorzando e rall.“

Risoluto

150

tr

fz

sempre

più

fz forte

ed

15) kasownik powinien być przy ges w basie oraz w gamce w sopranie.

17) brakujacy klucz wiolinowy pierwotnie został napisany, następnie zmazany.

Tetschen le 15 Sept 1835

F. Chopin

No 1

GRANDE VALSE
BRILLANTE
POUR LE PIANO
par
FRÉD. CHOPIN

Vivace

Chopin 3 Valses Brillantes Op: 34. M. S. 2715. 1. Maurice Schlesinger 97 rue Richelieu

20 25

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

30

35

Ped. * Ped. * Ped * Ped. *

40

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

45

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

1ma Volta 2da Volta

50

fz

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

55

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

60

8a

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

loco

Ped. * Ped. * Ped. *

65

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

70

8a

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

75

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

80 loco

p

Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

85

* Ped. * Ped. * Ped. *

90

f

Ped. * Ped. * Ped. *

95

Ped. * Ped. * * Ped. *

p

100

Ped. * Ped. *

105

f

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

110

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

115

120

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

p

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

f

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

f

Ped. * Ped. * Ped. Ped. * Ped. *

150

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

155

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

160

f

* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

165

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

170

8ª

ff

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

175 loco

* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

180 185

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

190

195

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

200

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

fz

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

tr

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

8a

loco

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

230

8a

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

235

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

loco

240

8a

loco

245

Ped. * Ped. * Ped. *

fz p

250

255

Ped. * Ped. *

260

8a 3 3 loco

3

Ped. * Ped. *

265

270

275

8a

Ped.

loco

280

* Ped. * Ped. * Ped. *

M. S. 2715. 1

285

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

290

dim. - - - - -

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

295

- - - - - - - - - - - - - - - - - -

p

Ped. * Ped. * Ped. *

m.d.

Ped.

300

* Ped. *

8a - - - - - - - - 8a - - - - - - loco

Fin

pp

ff

Ped. * Ped.

PORÓWNANIE

rękopisu Tempo di Valse As-dur 1835 z wydaniem paryskim Grande Valse Brillante, op. 34, No 1 Fryderyka Chopina.

Takt	Rękopis dieczyński Tempo di Valse	Wydanie paryskie Grande Valse Brillante op. 34 no 1
1	Nie ma nie ma	Vivace Oznaczenie: Ped. obejmuje 2 takty, dynamiczne: *f* >> pod sopranem
2	Legato przez jeden takt	Legato przez takt 1 i 2 W drugim takcie ⟩ pod sopranem
3	Oznaczenie dynamiczne *ff* 2-ga ćwiartka oktawa **f-f** Od połowy taktu ⟨ przez takty następne	Oznaczenie dynamiczne *fz* nad nutą **es** W basie akord **f-es-f**, pod nutą es punkt Pod sopranem ⟨
4	Prawa ręka, pierwsza ćwiartka akord **a-c-es-a** Fermaty nad pauzami	Prawa ręka, pierwsza ćwiartka akord **a-des-es-a** nie ma
5	nie ma nie ma	Ped. zwolnienie w takcie 6, w t. 5 >> w sopranie Legato obejmujące takt 5 i 6
7	Nie ma pedalizacji Oznaczenie dynamiczne *ff* dotyczące całego taktu Prawa ręka, 2-ga ćwiartka akord **b-des-es-b** Lewa ręka podana w kluczu basowym	Pedał oznaczony Oznaczenie dynamiczne *fz* nad nutą **es** w basie Prawa ręka, 2-ga ćwiartka akord **b-es-b** Lewa ręka podana w kluczu wiolinowym
8	Lewa ręka podana w kluczu basowym Fermaty nad pauzami ćwiartkowymi	Lewa ręka podana w kluczu wiolinowym Fermat nie ma
9	Nie ma pedalizacji	Oznaczenie pedału pod nutą **es** w sopranie obejmuje 8 taktów, zwolnienie pedału w t. 16 Legato obejmujące 2 takty
10	Legato obejmujące 1 takt	Oznaczenie dynamiczne: *crescendo* nad nutą **es** w basie, trwające przez 2 następne takty

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
11	> prowadzący do cresc.	Nie ma. Na końcu taktu klucz wiolinowy w miejsce basowego
12		Pomyłka drukarska, zamiast w dalszym ciągu klucz wiolinowy w basie, występuje klucz basowy
13	Oznaczenie dynamiczne słowne, zaczynające się w tym takcie, a ciągnące się poprzez t. 14, 15, 16 — *veloce e con forza*	nie ma
17	Legato obejmujące 4 takty oznacz. u góry Seksta w sopranie — arpeggio > oraz określenie słowne *con anima*	Legato obejmujące 4 takty oznaczone u dołu sopranu nie ma
18	Seksta w sopranie — arpeggio. >	nie ma
19	W basie akordy **b-es-g**	W basie tercje **es-g**
20	W basie półnuta z punktem **as**, nad nią pauza ćwiartkowa Przednutka **b** związana z nutą **b** seksty w nast. takcie	W basie ćwiartka **as** nie ma
21	W basie seksty **g-es** W sopranie przednutka **c** związana z nutą **c** seksty w nast. takcie > pod sekstą w sopranie	W basie akordy **g-b-es-g** nie ma nie ma
22	> pod sekstą w sopranie	nie ma
23	W basie półnuta z punktem **b**, a nad nią pauza ćwiartkowa	W basie ćwiartka **b**
24	W basie nad półnutą **es** pauza ćwiartkowa W basie na drugiej ćwiart. kwarta **b-es** W basie na trzeciej ćwiart. tercja **b-des** W sopranie na trzeciej ćwiart. seksta **f-des**	Pauzy nie ma Seksta **g-es** Kwinta **g-des** Seksta **f-des**

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
25	Legato zaczyna się w tym takcie nad górną pięciolinią i obejmuje jeszcze takt nast. W sopranie na pierwszej ćwiartce triolka wypisana W basie na drugiej ćwiartce akord **es-as-c** Arpeggio seksta w sopranie	Legato zaczyna się w tym takcie pod górną pięciolinią i obejmuje takt 25, 26, 27, 28 Triolka oznaczona znakiem mordentu Akord **f-as-h** Nie ma arpeggia, Ped. do t. 32 opuszczony
26	═> pod górną pięciolinią W basie na drugiej ćwiart. kwinta **des-as** W basie na trzeciej ćwiart. kwinta **des-as**	n i e m a Na drugiej ćwiartce kwinta **des-a** Na trzeciej ćwiartce seksta **des-b**
27	Legato nad górną 5-linią obejmujące takty 27, 28	nie ma legata
28	W basie na pierwszej ćwiartce półnuta z punktem **as**, nad nią pauza ćwiart.	W basie na pierwszej ćwiartce, ćwiartka **as**
29	W sopranie triolka wypisana W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce seksta **g-es** Pod górną pięciolinią ═>	W sopranie triolka oznaczona znakiem mordentu w basie akord **g-b-es-g** n i e m a
30	W sopranie przednutka **d** do seksty **d-b** W sopranie na pierwszej ćwiartce półnuty **d-b** n i e m a Pod górną pięciolinią ═>	n i e m a W sopranie na pierwszej ćwiartce seksta **d-b** ćwierćnuty W sopranie na drugiej ćwiartce seksta **des-bebe** n i e m a
31	W basie na 1-ej ćwiartce półnuta z punktem **b**, nad nią pauza ćwierć. na drugiej ćwiartce akord **f-b-d**	ćwiartka **b** akord **f-b-des**
32	Pod pierwszą sekstą w sopranie ═> nad trzecią ćwiartką (**as**) tryl W basie nad półnutą z punktem **es** — pauza ćwiartkowa W basie legato łączące 2 **es**	nie ma. UWAGA: Od t. 25 do t. 32 włącznie brak pedalizacji, przypuszczalnie **błąd drukarski** Nad trzecią ćwiartką podwójny mordent n i e m a n i e m a

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
Uwaga:	W tej części są znaczne różnice w wypisywaniu okresów i powtórek Są trzy volty 2-taktowe	Są dwie volty 1-taktowe, natomiast zamiast jeszcze jednej volty jest jeden okres wypisany
33	W basie od t. 33 do 47 włącznie na pierwszej ćwiartce półnuta z punktem a nad nią pauza ćwierciowa Pod górną 5-linią => i <= Legato obejmujące jeden takt nad górną 5-linią i oznaczenie *leggiero*	Ćwiartki w tej samej wysokości. Pauz nie ma (niepotrzebne) n i e m a Legato nad górną 5-linią obejmujące 2 t.
34	W sopranie pod pierwszą ćwiartką **es** znaczek >, pod górną pięciolinią => Legato łączące w basie półnutę z punktem na pierwszej ćwiartce, z akordem na drugiej ćwiartce Legato w sopranie obejmujące ostatnią czwórkę ósemek	n i e m a n i e m a n i e m a
35	Nad górną 5-linią legato obejmujące tylko ten takt Pod górną 5-linią => W basie legato łączące półnutę z punktem z akordem na 2 ćwiartce	Nad górną 5-linią legato obejmujące 2 takty n i e m a n i e m a
36	Nad górną 5-linią legato obejmujące ostatnie cztery ósemki W sopranie pod pierwszą ćwiartką **es** znaczek > W sopranie pod górną 5-linią => Nad ćwiartką es mordent zwykły W basie legato łączące pierwszą półnutę z akordem na drugiej ćwiartce	n i e m a n i e m a Nad ćwiartką **es** w sopranie mordent podwójny n i e m a
37	Pod górną 5-linią => Legato łączące półnutę z akordem	n i e m a n i e m a
38	Pod górną 5-linią => Legato łączące półnutę z akordem	n i e m a n i e m a

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
39	Pod górną 5-linią ═>	nie ma
	Legato łączące półnutę z akordem	nie ma
40	Legato łączące półnutę z sekstą **es-c**	nie ma
	W basie na drugiej ćwiartce seksta **es-c**	akord **es-as-c**
	Między taktami 41 a 46 są te same	różnice co między taktami **33—38**
47	W sopranie ostatnia ósemka **f**	W sopranie ostatnia ósemka **g**
	W basie na pierwszej ćwiartce półnuta z punktem **es**, a nad nią pauza ćwierciowa	ćwiartka **es**
	W basie na drugiej ćwiartce akord **b-des-f**	akord **b-des** (półnuty) **-f** (ćwiartka)
	W basie na trzeciej ćwiartce akord **b-des-fes**	akord **b-des** (półnuty) **es** (ćwiartka)
	Nad akordami znaczki >	nie ma
	Legato obejmujące takt 47 i 48 w sopranie	Legato obejmujące ten znak i łączące ćwiartkę z taktu następnego
48	W sopranie na pierwszej ćwiartce ćwiartka **es**, następnie cztery ósemki **des, g, f, es**	oktawa **as**, następnie pauza ćwierciowa, **es**, a pod nią znaczek >
	W basie akord **g-des-es** i kwinty **g-d, g-des**, a nad akordem i kwintami znaczki >	W basie ćwiartka **as** i seksta **es-c** oraz pauza ćwierciowa
	Pod górną 5-linią ═>	
49 a	Takt ten możemy porównać z taktem 47 jako poprzedzającym 2 voltę	
	W sopranie ósemki **g**, sekunda **des-es, g**, sekunda **des-es, c**, pauza szesnastkowa i seksta **des-b** szesnastkowa	W sopranie ósemki **g, des, es, g des, g**
49 b	W sopranie seksta **c-as**	oktawa **as**, pod nią *fz*
	W sopranie na trzeciej ćwiartce **as**	
	W basie legato łączące ćwiartkę z sekstą	nie ma

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
50	Ponad górną 5-linią oznaczenie *risoluto*	nie ma
	Ponad półnutą **as** w sopranie oznaczenie >	nie ma
	Pod półnutą **as** w sopranie oznaczenie *f*	nie ma
	Na trzeciej ćwiartce w sopranie pauza ćwierciowa	ćwiartka **as** połączona łukiem z ćwiartką w takcie następnym
	W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce akordy **es-ges-c**	W basie na drugiej ćwiartce akord **es-g-c** W basie na trzeciej ćwiartce **es-g-as-c**
51	W sopranie półnuta **as** i 2 ósemki **as**	ćwiartka **as** związana z poprzednim taktem, 2 ósemki i ćwiartka **as**
	Nad półnutą **as** znaczek >	nie ma
	Pod ósemkami oznaczenie: *cresc.*	nie ma
		Nad górną 5-linią legato obejmujące takt 51, 52 i pierwszą ćwiartkę taktu 53
	W basie ćwiartka **as,** następnie dwie seksty ćwiartkowe **f-des**	ćwiartka **des** oktawa, dwa akordy ćwiartkowe **f-as-des** i **as des-f**
52	W sopranie triola wypisana	Triolka oznaczona znakiem mordentu
	W sopranie pod ostatnimi czterema ósemkami <	nie ma
	Legato obejmujące ostatnie cztery ósemki i półnutę w takcie następnym	nie ma
	W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce akordy **es-ges-c**	akordy **as-ges**
53	W sopranie półnuta **f,** pod nią znaczek > , pauza ćwiartkowa	Ćwiartka **f,** pauza ćwiartkowa i ćwiartka **b** (małe) związana łukiem z półnutą w następnym takcie, a pod nią znaczek >
	W basie ćwiartka Des (wielkie) i dwa akordy ćwiartkowe **f-as-des-f**	ćwiartka **des** (małe), akord **as-des-f** i pauza ćwiartkowa
54	W sopranie ćwiartka **b,** nad nią znaczek > , pauza ćwiarciowa i dwie ósemki **b,** nad nimi punkty	W sopranie półnuta **b** związana z ćwiartką z taktu poprzedniego ćwiartka **b** związana z ćwiartką w takcie następnym, nad nią znaczek >
	W basie na trzeciej ćwiartce akord **f-as-d**	W basie na trzeciej ćwiartce akord **f-as-b-d**

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
55	W sopranie pod pierwszą ćwiartką **b** znaczek > W sopranie nad nutami punkty W basie ćwiartka **b** oraz 2 seksty **g-es** n i e m a Pod górną 5-linią oznaczenie: *cres.*	Ćwiartka **b** związana z ćwiartką z taktu poprzedniego, znaczka nie ma n i e m a oktawa **es**, akord **g-b-es** i akord **b-es-g** Legato obejmujące takt 55, 56 i pierwszą ćwiartkę taktu 57 n i e m a
56	Na pierwszej ćwiartce **b** tryl Pod górną 5-linią < W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce akordy **f-b-d-as** Legato obejmujące ten takt i pierwszą ćwiartkę taktu 57 (w sopranie)	Na pierwszej ćwiartce **b** mordent n i e m a akordy **b-d-as**
57	W sopranie na trzeciej ćwiartce dwie oktawy **es** ósemki, nad nimi punkty W basie oktawa **es** oraz dwa akordy **g-b-es-g**	oktawa **es** — ćwiartka, nad nią znaczek >, związana łukiem z półnutą w takcie następnym **es** — ćwiartka, akord **b-es-g**, pauza ćwiartkowa
58	W sopranie oktawa **es** ćwiartka, nad nią znaczek >, pauza ćwiartkowa i dwie ósemki oktawy **es** Pod górną 5-linią na początku taktu oznaczenie dynamiczne *ff* W basie ćwiartka **es**, nad nią znaczek > i dwa akordy **b-des-g**	półnuty **es** związane z ćwiartkami taktu poprzedniego i ćwiartka **es** oktawa, związana z ćwiartką taktu następnego n i e m a oktawa **es** ćwiartka i dwa akordy **b-des-es-g**
59	W sopranie ćwiartka **es** oktawa Pod górną pięciolinią rozpoczyna się <, ciągnący się przez takt 59 i 60 oraz oznaczenie *appassionato* ciągnące się przez takt 59 i 60	ćwiartka **es** oktawa związana z taktem poprzednim łukiem n i e m a
60	N i e m a W sopranie ósemki oktawy **f,-es,-d,-es,-as,-b,** W basie ćwiartka oktawa **Es-es** i dwa akordy **b-des-es-g-des**	Na pierwszej ćwiartce **es** mordent, ósemki **d, es** i ósemki oktawy **as, b** ćwiartka oktawa **es** i dwa akordy **des-es-g-des** Pod górną pięciolinią, pod ostatnimi czterema ósemkami <

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
61	W basie oktawa, ćwiartka **As-As** oraz akordy **c-es-as** i **es-as-c** W sopranie wartości rytmiczne: ćwiartka, pauza ósemkowa	oktawa — ćwiartka **As-as** oraz akord **c-es-as-c** i pauza ćwierćiowa ćwiartka z punktem
62	W sopranie wartości rytmiczne: ćwiartka z punktem, legato nad górną pięciolinią Pod ostatnimi dwoma akordami w basie <, nad dolną 5-linią legato obejmujące t. 62, 63	ćwiartka i pauza ósemkowa nie ma
63	W sopranie wartości rytmiczne: ćwiartka z punktem Pod akordami na dolnej 5-linii > Pedalizacji nie ma	ćwiartka i pauza ósemkowa nie ma
64	Pod akordem pierwszym na górnej 5-linii znaczek > Jest legato Dwa akordy **es-b-d** Pedalizacji nie ma	nie ma Drugi i trzeci akord na górnej 5-linii połączony legato W basie **es** oktawa, akord **b-des-es-g** i **es-b-des**
65	W basie na drugiej ćwiartce seksta **es-c**	akord **es-as-c**
66	W sopranie na drugiej ćwiartce ćwiartka **as**^{1}, na trzeciej — ćwiartka **as**^{2} Nad drugą i trzecią ćw. w sopranie, znaczki >> W basie **as** ćwiartka i dwa akordy **es-ges-c**	na drugiej ćwiartce, ćwiartka z dwoma punktami **as**^{1} i 16-tka **as**^{2} nie ma znaczków oktawa **As - As,** akord **es-as-c** i **as-c-ges**
67	W sopranie ćwiartka z punktem **as,** 6 szesnastek **as** połączonych legato z ćwiartką w nast. takcie (w oryginale te 6 nut są 3 razy wiązane)	ćwiartka z 2 punktami **as** połączona legato z szesnastką z taktu poprzedniego, szesnastka i ćwiartka **as,** nad nią znaczek >

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
68	W sopranie przednutka **as** do **as** ćwiartki z punktem, nad nią tryl, gamka-ozdobnik od g^1 do es^3, która kończy się ćwiartką f^3 w takcie nast. na pierwszej ćwiartce (w środku gamy jest **g**) W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce akordy **es-as-c-ges,** pod górną 5-linią <—	półnuta z oznaczonym mordentem i początek gamki-ozdobnika od g^1 do es^3, która kończy się w takcie nast. ćwiartką f^3 na trzeciej ćwiartce (w środku gamy jest **ges**) akordy **es-as-c** i **as-c-g** n i e m a
69	W sopranie ćwiartka f^3, pauza ćwierciowa, ćwiartka **b** (małe) związane łukiem z ćwiartką w takcie nast., a nad nim znaczek > W basie **Des** (wielkie), akord **f-as-des-f,** pauza ćwiartkowa	dalszy ciąg gamki ozdobnika przez dwie ćwiartki, na trzeciej ćwiartka f^3 **des** (małe), akord **f-as-des** i **as-des-f**
70	W sopranie ćwiartka **b** (małe) związana łukiem z ćwiartką taktu poprzedniego, ćwiartka b^1, nad nią znaczek > , ćwiartka **b** , nad nią znaczek > W basie na drugiej ćwiartce akord **f-b-d**	ćwiartka **b** (małe), ćwiartka z dwoma punktami b^1, szesnastka b^2 połączona legato z nutą taktu następnego Nie ma znaczków > akord **f-as-d**
71	W sopranie ćwiartka b^1 związana z pierwszą z czterech szesnastek na drugiej ćwiartce, i 4 szesnastki b^1 na trzeciej ćwiartce (w rękopisie błędnie — 32-gie) Od połowy taktu pod górną 5-linią zaczyna się <—, który prowadzi przez takt nast. i kończy się na początku taktu 73	ćwiartka z dwoma punktami b^1, szesnastka b^1, i ćwiartka b^1, a nad nią znaczek > n i e m a
72	W sopranie przednutka b^1 do ćwiartki z punktem b^1 i gamka-ozdobnik od a^1 do f^3 (w środku gamki znajduje się **a, d,** a później **as, des)** W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce akordy **f-b-d-as**	półnuta z oznaczonym mordentem i początek gamki ozdobnika od a^1 do f^3 (pośrodku gamki znajduje się **a, d,** a później **as, d)** akordy **f-b-d, b-d-as**

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
73	W sopranie ćwiartka **g**^{3}, nad nią znaczek >, pauza ćwierciowa i oktawa **es**, znaczek > W basie: ćwiartka **Es** (wielkie), akord **g-b-es-g**, pauza ćwierciowa	dalszy ciąg gamki przez dwie ćwiartki, na trzeciej **g**^{3} ćwiartka ćwiartka **es** (małe); akordy **g-b-es**, i **b-es-g**
74	W sopranie oktawa **es**^{1}**-es**^{2} ćwiartka, oktawa ćwiartka **es**^{2}**-es**^{3}, oktawa ćwiartka **es**^{3}**-es**^{4}	oktawa ćwiartka **es**^{1}**-es**^{2}, oktawa ćwiartka **es**^{2}**-es**^{3}, pauzy: ósemkowa, i szesnastkowa, oktawa szesnastka **es**^{3} **es**^{4}
75	W sopranie oktawa ćwiartka z punktem **es**^{2}**-es**^{3} i trzy oktawy ósemki **es**^{2} **es**^{3} W basie **es** (małe), akordy **c-es-as** i **es-as-c** Pod ostatnimi dwoma ćwiartkami słowo *stretto*, które kończy się w takcie następnym	oktawa ćwiartkowa **es**^{2}**-es**^{3}, pauzy: ósemkowa i szesnastkowa, oktawy: **es**^{2}**-es**^{3} szesnastka i ćwiartka **Es** (wielkie) **es** (małe) — oktawa, dwa akordy **c-es-as-c** n i e m a
76	W sopranie oktawy ósemki **f, es, d, es, as, b** Po pierwszej oktawie pauza szesnastkowa, a druga oktawa szesnastka. W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce dwa akordy **b-des-es-g-des** Od trzeciej ósemki zaczyna się legato do pierwszej ćwiartki w takcie następnym Pod górną 5-linią od połowy taktu < kończy się na początku taktu następnego	ćwiartka **es** z oznaczonym mordertem, ósemki **d**, **es** i ósemki oktawy **as, b** dwa akordy **des-es-g-des** n i e m a n i e m a
77	W basie oktawa ćwiartka **As-As** akordy **c-es-as** i **es-as-c**	oktawa **As-as**, akord **c-es-as-c** i pauza ćwierciowa
78	W sopranie pierwszy akord — wartość: ćwiartka z punktem W basie legato obejmujące takty 78 i 79	wartość: ćwiartka i pauza ósemkowa n i e m a
79	W sopranie pierwszy akord — wartość ćwiartki z punktem Nad górną 5-linią legato obejmujące szesnastkę z taktu poprzedniego i trzy akordy w tym takcie	wartość: ćwiartka i pauza ósemkowa n i e m a

6

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
80	Pod pierwszym akordem na górnej 5-linii >, pod ostatnim <	nie ma
	W basie **Es** (wielkie), dwa akordy **es-b-des**	oktawa **Es-es** i akordy: **b-des-es-g** i **es-b-des**
81	W sopranie akord półnutami	akord — ćwiartkami i pauza ćwiartkowa
	Pod akordem oznaczenie *f*	nie ma
	Po akordzie 2 kreski i słowo: *fine*	nie ma
	W basie oktawa **As-As** i seksta **es-**$\mathbf{c^1}$	**As** i akord **es-as-c**
	Ta część przy kluczu posiada także 4 bemole, a czasem dodaje przy nucie **g** bemol	Ta część posiada przy kluczu 5 bemoli **(Des)** zmiana tonacji
82	Pod tercją w sopranie znaczek >	nie ma
	Pod górną 5-linią oznaczenie: *dolce*	oznaczenie *p*
	Nad górną 5-linią legato obejmujące cały takt	pod górną 5-linią legato obejmujące takt 82 i 83
	W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce kwarty **es-as**	dwa razy **as**
	Pedał obejmuje takt 82	Pedał obejmuje takt 82 i 83
83	W sopranie przednutka — seksta $\mathbf{c^1}$-$\mathbf{as^1}$ do tercji ósemki na trzeciej ćwiartce i ósemka seksta	przednutka $\mathbf{c^2}$ do tercji — ósemki z punktem na trzeciej ćwiartce i szesnastka seksta
	Pod pierwszą tercją i ostatnią sekstą znaczek >	nie ma
	W basie ćwiartki **As** i dwie kwarty **es-as**	3 ćwiartki **as**
	Nie ma pedalizacji	
84	W sopranie legato, obejmujące 2-gą i 3-cią tercję, w sopranie legato obejmujące ostatnią sekstę i pierwszą w następnym takcie	Legato pod górną 5-linią, obejmujące sopran przez cały takt
	Pod sopranem przez cały takt < które kończy się w takcie nast. (na początku)	nie ma
	W basie ćwiartki **Des** i 2 razy **as**	półnuta z punktem **des** (małe), nad nią pauza ćwiart., półnuta połączona łukiem z półnutą z punktem w takcie następnym
	Pedał obejmujący tylko ten takt	obejmuje takt 84 i 85

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
85	W basie pod drugą ćwiartką znaczek >	nie ma
	Nie ma pedalizacji	
86	Nad górną 5-linią oznaczenie *rubato*	nie ma
	W sopranie ćwiartki: seksta **as**[1]-**f**[2], septima **g**[1]-**f**[2], ósemki: seksty	na pierwszej ćwiartce u góry ćwiartka **f**, w dolnym głosie ósemki **as**, **g**; na drugiej i trzeciej ćwiartce 2 seksty ćwiartki
	Nad sekstą **ges**[1]-**es**[2] tryl	
	W basie pod sopranem w połowie taktu < kończący się na początku taktu następnego	nie ma
		Na drugiej ćwiartce **ges**[1]-**es**[2] mordent
87	W sopranie nad drugą i trzecią sekstą znaczki >	nie ma
	W basie te same różnice co w takcie poprzednim	
88	W sopranie nad ćwiartkami znaczki >	nie ma
	Pod sopranem >	
	Pedalizacji nie ma	Pedalizacja dla całego taktu
89	W sopranie wartości rytmiczne: ćwiartka, pauza ósemkowa z punktem, szesnastka, ósemka, pauza szesnastkowa, szesnastka	ćwiartka z punktem, dwie ósemki, pauza szesnastkowa, szesnastka
	Nad dolną 5-linią legato obejmujące cały takt	nie ma
	Nie ma pedalizacji	pedalizacja dla całego taktu
90	W sopranie przednutki **as-c** do pierwszej tercji i **c** do trzeciej tercji	nie ma
	Wartości rytmiczne: ćwiartka z punktem, ósemka, ósemka z punktem i szesnastka	ćwiartka, pauza ósemkowa, 2 ósemki, pauza szesnastkowa, szesnastka,
	W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce dwie kwarty **es-as**:	dwie kwinty **as-es**
	Nie ma pedalizacji	pedał dla dwóch taktów
	W sopranie pod pierwszą i trzecią tercją >	nie ma
	Nie ma	Pod sopranem legato dla całego taktu

6*

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
91	W sopranie przednutki szesnastki c^1-c^2 do tercji **ges-b** oraz szesnastka seksta **c-as**, i **c** do drugiej tercji **ges-b**	przenutka c^2 do drugiej tercji **ges-b**
	Wartości rytmiczne takie same jak w takcie poprzednim	to samo
	Pod tercjami **ges-b** ═══>	
	W basie te same różnice co w takcie poprzednim.	
	N i e m a	Legato obejmujące ostatnie 3 interwale
92	W sopranie legato obejmujące drugi i trzeci interwal	n i e m a
	Ostatnia szesnastka, tercja **des-f**	akord **as-des-f**
	W basie ćwiartki **Des** (wielkie) i dwa akordy **f-as-des**	półnuta **des** (małe), nad nią pauza ćwiartkowa, ćwiartka, kwarta **as-des**, ćwiartka **ces**
	Pedalizacja dla całego taktu	n i e m a
	Przy końcu taktu słowo *cresc.*	n i e m a
93	W sopranie na początku taktu kwinta **d-as**	akord **as-d-as**
	Wartości rytmiczne: ćwiartka z dwoma punktami i szesnastka	ćwiartka z punktem, ósemka
	Nad pierwszą kwintą znaczek >	n i e m a
	Legato obejmujące ostatnie trzy interwale tego taktu i pierwsze trzy taktu następnego	obejmuje drugą i trzecią kwintę oraz drugie, obejmujące ostatnią w tym takcie i pierwszą nast.
	W basie oktawa **B-B**, akord **b-f-as**,	**B** i kwinta **b-f**
94	W sopranie legato obejmujące ostatni interwal tego taktu i pierwsze trzy następnego	ostatnie trzy tego taktu i pierwszy następnego
	W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce dwa akordy **b-des-ges**	dwa akordy **b-des-es-g**
95	W sopranie przy pierwszej ćwiartce brak punktu lub pauzy ósemkowej	jest pauza ósemkowa
	Pod pierwszą ćwiartką znaczek >	N i e m a
	W basie na drugiej i trzeciej akordy **as-c-ges**	akordy **as-es-ges**
		Legato jak w takcie poprzednim
	Pod ostatnią sekstą w sopranie — *dim.*	N i e m a

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
96	W sopranie wartości rytmiczne: ćwiartka z dwoma punktami i szesnastka	ćwiartka, pauza ósemkowa, ósemka
	Legato obejmujące pierwszy i drugi interwal	drugi i trzeci interwal oraz drugie legato, obejmujące ostatni interwał tego taktu i pierwszy taktu następnego
	Pod sopranem ═══>	znaczka niema
	n i e m a	Nad trzecią sekstą w sopranie kropka
97	Takt ten stanowi pierwszą voltę i następuje powtórzenie od taktu 82	zakończenie zdania, nie ma volty i powtórzenia, tylko powtórzenie jest wypisane
	Wartości rytmiczne: ćwiartka z punktem i trzy ósemki	ćwiartka, pauza ósemkowa, dwie ósemki, pauza szesnastkowa i szesnastka
	Pod pierwszym interwalem ═══>	n i e m a
	Nad ostatnimi interwalami kropki	n i e m a
	n i e m a	Legato obejmujące drugi i trzeci interwal
	W sopranie przednutka **b** do seksty **ges-es**	n i e m a
98–112	Między tymi taktami te same różnice co między taktami 82 i 96	
113	Takt ten jest drugą voltą	jest zakończeniem powtórzonego zdania
	Po drugiej ćwiartce dwie kreski i słowo *fine* po nim oznaczenie *fz*	
	Nie ma pedalizacji	Pedalizacja dla całego taktu
114	W sopranie legato obejmujące ćwiartkę z taktu poprzedniego i pierwszą ćwiartkę tego taktu	n i e m a
	Nad górną 5-linią słowo: *dolente*	n i e m a
	W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce seksty **c-a**	akordy **c-es-a**
	Nie ma pedału	Pedał oznaczony
115	W sopranie półnuta z punktem **f**,	półnuta
	Na trzeciej ćwiartce tercja **b-des**	akord **des-b-des**
	Nie ma pedału	Pedał oznaczony

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
116	W sopranie wartość rytmiczna akordu: półnuta z punktem i przednutka do akordu w nast. takcie **des-b-des** W basie na drugiej ćwiartce seksta **des-b** Nie ma pedału	półnuta i akord ćwiartkowy **des-b-des** akord **des-ges-b** Pedał oznaczony
117	W sopranie wartość rytmiczna akordu: półnuta i pauza ćwiartkowa Nie ma pedału	ćwiartka, następnie jest pauza ćwiartkowa i ćwiartka **es**, związana łukiem z półnutą **es** w następnym takcie, pod nią znaczek > Pedał oznaczony
118	W sopranie półnuta **es** Legato obejmujące górną 5-linię Pod półnutą **es** w sopranie oznaczenie *pp* W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce seksty **des-b** W basie na pierwszej ćwiartce **f** Nie ma pedału	półnuta **es** związana łukiem z ćwiartką z taktu poprzedniego n i e m a n i e m a akordy **des-ges-b** Pedał oznaczony
119	W sopranie półnuta **c,** pauza ćwiartkowa i przednutka **es** związana łukiem z półnutą **es** w takcie następnym Nie ma pedału	ćwiartka **c,** pauza ćwiartkowa, ćwiartka **es** związana łukiem z półnutą **es** w takcie następnym, pod nią znaczek > Pedał oznaczony
120	Legato nad górną 5-linią obejmujące cały takt Przy pierwszej sekście w sopranie arpeggio Pod górną 5-linią < W basie ćwiartka **f** i 2 seksty **des-b** Nie ma pedału	legato pod górną 5-linią obejmujące cały takt i pierwszą ćwiartkę taktu następnego nie ma arpeggia i znaczka > ćwiartka **e** i 2 akordy **des-ges-b** Pedał oznaczony
121	W sopranie seksta **c-a** półnuty i pauza ćwiartkowa Nie ma pedału	seksta **c-a** ćwiartka, pauza ćwiartkowa i ćwiartka **ges,** związana łukiem z ćwiartką **ges** w następnym takcie, nad nią znaczek > Pedał oznaczony

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
122	Nad górną 5-linią oznaczenie *appassionato*	nie ma
	W sopranie wartości rytmiczne: ćwiartka i cztery ósemki, nad nimi punkty	ćwiartka związana łukiem z pierwszą ósemką z trójki, dwie trójki ósemkowe
	Pod pierwszym akordem w sopranie oznaczenie *ff*	nie ma
	nie ma	Legato obejmujące dwie trójki i cały takt następny
	W basie ćwiartka **F** (wielkie) i dwa akordy **c-es-a**	ćwiartka oktawa **F-F** i dwa akordy **c-es-a-c**
123	W basie na drugiej ćwiartce akord **des-f-b**	akord **des-f-b-des**
124	W sopranie wartości rytmiczne: ćwiartka związana łukami z nast. ósemką, 3 ósemki	ćwiartka z punktem i 3 ósemki
	Pod górną 5-linią ═>	nie ma
	W basie przednutka **g** do ćwiartki **f**, a nad ćwiartką znaczek **>**	brak przednutki i znaczka **>**
125	W sopranie na drugiej i trzeciej ćwiartce dwie pauzy ćwiartkowe	pauza ćwiartkowa i ćwiartka **es** związana łukiem z ćwiartką **es** w następnym takcie, pod nią znaczek **>**
	Pod pierwszym akordem w sopranie oznaczenie *fz*	nie ma
	Zaraz po tym oznaczeniu oznaczenie *p*	nie ma
	W basie na drugiej ćwiartce seksta **c-a**	akord **c-f-a**
126	W sopranie wartości rytmiczne: ćwiartka związana łukiem z ósemką, 3 ósemki	ćwiartka z punktem i 3 ósemki
	Nad ćwiartką w sopranie ═>	nie ma
	Pod ćwiartką w sopranie oznaczenie *pp*	nie ma
	Legato w sopranie obejmujące ostatnie 3 ósemki tego taktu i pierwszą półnutę taktu następnego	Legato obejmujące cały takt i pierwszą ćwiartkę taktu nast.
	W basie ćwiartka **f**, tercja **ges-b**, seksta **des-b**	ćwiartki: **e** i dwa akordy **des-ges-b**

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
127	W sopranie wartości rytmiczne: półnuta, pauza ćwiartkowa, przednutka **es** Pod górną 5-linią słowa ! trudne do odczytania, ciągnące się na przestrzeni tego taktu i nast. *smorzando e rall.* lub *morendo e rall.* W basie na drugiej ćwiartce tercja **f-a**	ćwiartka, pauza ćwiartkowa, ćwiartka **es** związana łukiem z ćwiartką **es** w takcie następnym, pod nią znaczek > n i e m a seksta **c-a**
128	W sopranie ćwiartka seksta **es-c**, związana łukami z ósemką sekstą **es-c** n i e m a W basie ćwiartki **f**, tercja **ges-b**, seksta **des-b**	ćwiartka seksta **es-c**, ósemka **eses-ces** Pod górną 5-linią oznaczenie: *p* ćwiartki: **e** i dwa akordy **des-ges-b**
129	W basie na trzeciej ćwiartce ćwiartka **f**, nad nią znaczek > W połowie taktu zaczynają się słowa: *dal segno al fine* ciągnące się przez przedtakt do taktu następnego i przez takt następny	pauza n i e m a
130	Różnice te same co między taktami 98—112	
145	Pod górną 5-linią słowo *fine* W sopranie na trzeciej ćwiartce ćwiartka **d**	n i e m a ćwiartka **d** (małe), związana na dolnej 5-linii łukiem z ćwiartką **d** w takcie nast., nad nią znaczek > i oznaczenie *f*
146	Nad górną 5-linią słowo: *risoluto* Na górnej 5-linii klucz basowy, ćwiartka **des** (małe), pauza, klucz wiolinowy i dwie ósemki **des** Nad pierwszą ćwiartką **des** (małe) znaczek > W basie ćwiartki **f** i dwa akordy **des-as-ces** Nie ma pedału	n i e m a w sopranie **des** (małe), ćwiartka umieszczona na dolnej 5-linii związana łukiem z ćwiartką **des** (małe) z taktu poprzedniego, pauza i ćwiartka **des** umieszczona na górnej 5-linii, związana łukiem z ćwiartką w takcie następnym ćwiartki **des** i dwa akordy **des-f-ces** Pedał oznaczony

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
147	Pod górną 5-linią zaczynają się słowa ciągnące się przez 6 taktów: *sempre più forte ed animato*	nie ma
		W sopranie pierwsza ćwiartka związana łukiem z ćwiartką z taktu poprzedniego
	W sopranie nad ostatnią nutą znaczek >	nie ma
148	W sopranie wartości rytmiczne: półnuta i 4 szesnastki	ćwiartka i 4 ósemki
	Półnuta *tr*	ćwiartka ze znakiem mordentu
	Legato obejmujące tylko 4 szesnastki	Legato obejmujące cały takt i pierwszą ćwiartkę taktu nast.
	Pod szesnastkami ═>	nie ma
	W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce dwie septimy: **des-ces**	dwa akordy **des-as-ces**
	Nie ma pedału	pedał oznaczony
149	W sopranie półnuta **b** i pauza ćwiartka	ćwiartka **b**, pauza ćwierciowa i ćwiartka **es** (małe), umieszczona na dolnej 5-linii, nad nią znaczek >
	Pod sopranem znaczek >	
	W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce dwie seksty **des-b**	akord **des-ges-b** i pauza ćwierciowa
	Nie ma pedału	Pedał oznaczony
150	Na początku górnej 5-linii klucz basowy i **es** (małe), ćwiartka, nad nią znaczek >	W sopranie małe **es** ćwiartka, umieszczona w kluczu basowym na dolnej 5-linii, związana łukiem z ćwiartką **es** z taktu poprzedniego, dalej pauza ćwierciowa i ćwiartka es związana łukiem z ćwiartką w takcie następnym
	Pod nią oznaczenie *fz* dalej pauza ćwiartka i dwie ósemki	
	Pod koniec taktu zaczyna się oznaczenie ═< ciągnące się przez takt następny i początek 152-go	nie ma
	Nie ma pedału	Pedał oznaczony
151	W sopranie wartości rytmiczne: ćwiartka i cztery ósemki	ćwiartka związana z ćwiartką z taktu poprzedniego, dwie ósemki i ćwiartka
	Nie ma pedału	Pedał oznaczony

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
152	W sopranie półnuta z punktem (tryl), gamka-ozdobnik od **d-b** Legato obejmujące ozdobnik Nie ma pedału	ćwiartka (ze znakiem mordentu) i cztery ósemki **d, es, as, b** Legato obejmujące cały takt i pierwszą ćwiartkę taktu nast. Pedał oznaczony
153	W sopranie na trzeciej ćwiartce dwie ósemki, oktawy **as-as**[1] W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce dwie seksty **es-c** Nie ma pedału	ćwiartka oktawa **as-as**[1], związana łukami z oktawą tą samą w takcie następnym, pod nią znaczek > akord **es-as-c** i pauza ćwierciowa Pedał oznaczony
154	W sopranie na trzeciej ćwiartce dwie ósemki-oktawy **as**[1]**-as**[2], nad nimi punkty Pod pierwszą ćwiartką w sopranie oznaczenia *fz* i > W sopranie legato obejmujące ostatnie dwie ósemki i trzy nuty taktu następnego	ćwiartka oktawa **as**[1]**-as**[3], związana łukami z ćwiartką w następnym takcie nie ma nie ma
155	W sopranie wartości rytmiczne: ćwiartka, szesnastka i dwie ósemki Pod drugą i nad czwartą oktawą znaczki > Nad wszystkimi oktawami kropki	ćwiartka z punktem, ósemka i ćwiartka nie ma
156	W sopranie ósemki oktawy **b, as, ges, as, des, es** Pod całym taktem < W basie **As-As** i dwa akordy **es-as-c-ges** Nad górną 5-linią legato obejmujące cały takt i trzy nuty taktu następnego	ćwiartka (znak mordentu) **as,** dwie ósemki **g, as** i dwie ósemki oktawy **des, es** pod ostatnimi czterema ósemkami < kończący się na początku taktu następnego oktawa **As-as** i dwa akordy **as-c-ges** legato obejmujące ostatnie cztery ósemki i pierwszą nutę taktu nast.

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
157	W sopranie pierwsza ćwiartka oktawa **f^{2}-f^{3}**	akord **f-des-f**
	W sopranie na trzeciej ćwiartce wartości rytmiczne: ósemka z punktem i szesnastka	ósemka, pauza szesnastkowa i szesnastka
	W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce akordy **f-as-des** i **as-des-f**	akord **f-as-des-f** i pauza ćwierciowa
	Legato obejmujące ostatnią szesnastkę i trzy pierwsze nuty taktu następnego	Legato obejmujące drugi i trzeci akord oraz drugie legato, obejmujące ostatnią szesnastkę i pierwszy akord taktu następnego
158	Pod pierwszym akordem w sopranie >	n i e m a
	Po pierwszym akordzie w sopranie brak punktu lub pauzy ósemkowej	
	Legato jak w takcie poprzednim	Legato jak w takcie poprzednim
159	Pod górną 5-linią >	n i e m a
	Legato jak w takcie poprzednim	Legato jak w takcie poprzednim
	W basie na pierwszej ćwiartce akord **b-des-es-b**	akord **des-es-b**
160	Legato jak w takcie poprzednim	Legato jak w takcie poprzednim
	Pod górną 5-linią >	n i e m a
	W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce akordy **es-ges-c**	akordy **es-ges-as-c**
161	W sopranie na trzeciej ćwiartce klucz basowy i **des** (małe) ćwiartka, nad nią znaczek >	**des** (małe) ćwiartka, umieszczona na dolnej 5-linii, związana łukiem z ćwiartką z taktu następnego, nad nią oznaczenia *f* >
	W basie ćwiartki **Des** (wielkie), seksta **As-f**	oktawa **Des-des** i akord **f-as-des**
162	W sopranie klucz wiolinowy i ćwiartki **des^{1}**, **des^{2}**, **des^{3}**, nad nimi znaczki >	W sopranie ćwiartka **des** (małe) umieszczona na dolnej 5-linii i związana łukiem z ćwiartką z taktu poprzedniego, ćwiartka **d** z dwoma punktami i szesnastka **d$_{2}$**
		Legato w sopranie obejmujące ostatnią szesnastkę i pierwszą ćwiartkę taktu następnego
	W basie ćwiartki: **F** i dwa akordy **des-as-ces**	**Des** i dwa akordy **des-f-ces**

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
163	W sopranie ćwiartki **des**, **des**, nad nimi znaczki > i dwie ósemki **des**	ćwiartka **des**^{1} pauzy: ósemkowa i szesnastkowa, szesnastka i ćwiartka **des**
	n i e m a	Legato obejmujące ostatnie dwie nuty i pierwszą taktu następnego
164—165	W sopranie przednutka **des**^{1} do półnuty z punktem **des**^{1} (tryl) i gamka-ozdobnik od **c**, zakończona ćwiartką **b** na pierwszej ćwiartce w takcie 165, dalej pauza ćwierciowa, klucz basowy i ćwiartka **es** (małe), nad nią znaczek >	półnuta **des**^{1} (mordent), gamka-ozdobnik od **c**, zakończona ćwiartką **b**^{2} na trzeciej ćwiartce taktu 165
	n i e m a	Pod półnutą w takcie 164 znaczek >
	n i e m a	Nad ćwiartką **b**^{2} w takcie 165 kropka
166	W sopranie ćwiartki **es**^{1}, **es**^{2} i dwie ósemki **es**^{3} i **es**^{4}	ćwiartka **es** (małe), umieszczona na dolnej 5-linii, **es**^{1} ćwiartka z dwoma punktami i szesnastka **es**^{2}
	Nad czterema nutami znaczki >	Pod drugą nutą znaczek >
	n i e m a	Legato obejmujące ostatnią nutę i pierwszą następnego taktu
	Pod górną 5-linią słowa: con *forza*	n i e m a
	W basie na pierwszej ćwiartce oktawa **Ges-Ges**	ćwiartka **G**
167	W sopranie ćwiartki **es**^{1}, **es**^{2}, nad nimi znaczek > i dwie ósemki **es**, nad nimi punkty i legato	ćwiartka **es**^{1}, pauzy: ósemkowa i szesnastkowa, szesnastka i ćwiartka **es**^{1}
168—169	W sopranie półnuta z punktem **es** (tryl), przy niej jakiś nieczytelny znak i gamka-ozdobnik, składająca się z 20 nut, zaczynająca się od **d**, zakończona ćwiartką **c**^{4} na pierwszej ćwiartce taktu 169, dalej pauza ćwierciowa i dwie ósemki oktawy **as-as**	półnuta **es** (mordent) pod nią znaczek > i gamka-ozdobnik, składająca się z 13 nut, zakończona ćwiartką **c**^{3} na trzeciej ćwiartce taktu 169
	Legato obejmujące całą gamkę	n i e m a
	W basie, w takcie 168 ćwiartka **Ges** W takcie 169 oktawa **As-As** akord **c-es-as-c** i pauza ćwierciowa	w takcie 168 ćwiartka **Es**. W takcie 169 **As**, akord **es-as-c** i pauza ćwierciowa
	N i e m a	Nad nutą **c**^{3} w takcie 169 przecinek

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
170	W sopranie wartości rytmiczne: 3 ćwiartki	dwie ćwiartki, pauza ósemkowa i ósemka
	Nie ma	Pod pierwszą i nad drugą nutą znaczki >
	W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce akordy **es-as-c-ges**	akordy **es-as-c i as-c-ges**
171	W sopranie ćwiartka, oktawa **as**^{1}-**as**^{2}, następnie pauza ósemkowa, szesnastkowa, szesnastka i dwie ósemki	ćwiartka z punktem, oktawa **as**^{2}-**as**^{3}, ósemka i ćwiartka
	W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce dwa akordy **f-as-des-f**	dwa akordy: **f-as-des** i **as-des-f**
	Pod górną 5-linią w połowie taktu zaczyna się < ciągnący się przez takt następny	nie ma
172	W sopranie oktawy ósemki **b, as, ges, as, des, es,** nad drugą oktawą tryl	ćwiartka **as** (mordent), ósemki **g** i **as** oraz ósemki oktawy **des, es**
		Pod ostatnimi czterema nutami <
	W basie ćwiartki **As** i dwa akordy **es-as-c-ges**	ćwiartki: oktawa **As-as** klucz wiolinowy, akordy: **as-c-as i as-c-ges** Klucz basowy
174	W sopranie wartość rytmiczna pierwszego akordu: ćwiartka z punktem	ćwiartka i pauza ósemkowa
	Pod górną 5-linią >	nie ma
	nie ma	Pod pierwszym akordem w sopranie *ff*
	Legato na akordach taktów od drugiej ćwiartki 174 do końca 175	nie ma
175	W sopranie wartości rytmiczne jak w takcie poprzednim	jak w takcie poprzednim
	nie ma	Legato jak w takcie poprzednim
	Pod górną i nad dolną 5-linią >	nie ma
	W basie: pierwszy akord **des-es-ges-b** (w kluczu wiolinowym)	akord **des-es-b**

Takt	Rękopis	Wydanie paryskie
176	W sopranie przy pierwszym akordzie punkty	zamiast punktów pauza
	Legato obejmujące ostatnią szesnastkę i pierwszą ćwiartkę taktu następnego	Legato jak w takcie poprzednim, tylko brak legata obejmującego ostatnią szesnastkę i pierwszą ćwiartkę taktu następnego
	Pod pierwszym akordem w sopranie ═>	nie ma
	Pod górną 5-linią słowo *ritenuto*	nie ma
	W basie na drugiej i trzeciej ćwiartce akordy **es-ges-c**	akordy **es-ges-as-c**
	Nad trzecim akordem w basie *fff*	nie ma
177	nie ma	Pod ostatnią nutą w sopranie znaczek >
	Ostatnia nuta w sopranie ma łuk	
	W basie na drugiej ćwiartce akord arpeggio **As-f-des**^{1}	kwinta **des-as**
	Takt ten jest ostatnim, po nim następuje znak powtórzenia i słowa: *dal segno al fine* i określenie *dolce e tranquillo*, podpis F. F. Chopin, Tetschen, le 15 Sept 1835	
178—239		różnice takie same jak między taktami 17—80
	Drugi okres (takt 33—40) jest powtórzony trzy razy	jest powtórzony tylko dwa razy
241	Takt ten można porównać z taktem 81 rękopisu, który jest zakończeniem tego utworu	
	W sopranie akord **as**^{1}**-c**^{2}**-as**^{2} półnutami po tym akordzie następują dwie kreski i słowo *fine*. Pod akordem oznaczenie *f*	akord **b-f-as-b** półnuty z punktami
	W basie oktawa **As-As** i sekta **es-c**	akordy: **as-b-des-as as-b-des-f** i **f-as-b-des**
	Cody nie ma	Wydanie paryskie zakończone jest codą
	Liczy taktów 141 Powtórki nie są wypisane tylko oznaczone, stąd taka mała ilość taktów	Liczy taktów 306 Liczba taktów usprawiedliwiona jest wypisanymi powtórkami oraz codą

DR LUDWIK BRONARSKI (Fryburg szw.)

SEKSTOLA W MUZYCE CHOPINA

O trioli w muzyce Chopina istnieje obszerniejsze studium w zbiorze artykułów pt. Chopin. Studia, krytyki, szkice [1]) dr Bronisławy Wójcik-Keuprulian. Niniejszy artykuł nie ma być jakby odpowiednikiem tamtego. W pracy swojej bowiem autorka ograniczyła się do zbadania trioli w mazurkach Chopina, triolę rozpatrywała pod specjalnym kątem widzenia i starała się temat swój wyczerpać. Zadanie zaś tutaj podjęte jest innego rodzaju. Chcielibyśmy tylko zwrócić uwagę na problemy, jakie użycie sekstoli w dziełach Chopina niejednokrotnie nasuwa. W tym celu omówimy kilka charakterystycznych przykładów.

Na wstępie stwierdzić musimy, że do dziś dnia sekstola jest rozmaicie pojmowana i interpretowana, zarówno przez teoretyków jak i przez kompozytorów, albo może lepiej powiedziawszy: przez „pisarzy" muzycznych. Podczas gdy większość uważa sekstolę za połączenie dwóch triolek, niezbyt rzadko sekstola jest uważana i używana jako połączenie trzech grup dwutonowych i dwunutowych. Bardzo często warunki, zespół czynników, w jakich sekstola występuje, rozstrzyga bez najmniejszej wątpliwości o jej naturze rytmicznej, ale nierzadko zdarza się, że sekstola — opatrzona odpowiednim znakiem lub cyfry 6 nie nosząca na sobie — pozostawia nas w zupełnej niepewności co do intencji kompozytora: czy sześć nut przez niego użytych należy łączyć w dwie, czy też w trzy grupy. Tak jest czasem i w muzyce Chopina.

Pragniemy to wykazać na konkretnym przykładzie.

1) Warszawa 1933. Jest to przedruk z Księgi pamiątkowej ku czci Prof. Dr. Adolfa Chybińskiego, Kraków 1930.

W Polonezie - Fantazji op. 61 znajduje się ustęp, od taktu 226 począwszy, który zawiera szereg taktów z grupami po sześć szesnastek. Oryginalne wydanie francuskie (Brandus et Cie w Paryżu) oznacza owe grupy jako sekstole cyfrą 6. Odnośne takty 226—227, 230—231, 234—237 same w sobie rozpatrywane nie zdają się przedstawiać żadnych trudności w określeniu rytmu: natura figuracji zdaje się sama przez się rozstrzygać kwestię: każde trzy następujące po sobie nuty tworzą linię opadającą, przy czym każda pierwsza nuta w trójce jest wyższa od poprzedniej, tony więc łączą się niejako z „naturalną koniecznością“ w grupy po trzy, w triole. Zatem zdawało by się, że mamy tu rzeczywiste sekstole jako zespoły dwóch triolek.

Tak się przedstawia bezsprzecznie dany ustęp wzięty sam w sobie. Inaczej jednak, jeśli rozpatrując go w związku z tym, co go poprzedza, figurację jego zbadamy „genetycznie“. Wyprowadza się ona w prostej linii z motywów w t. 222—225, w dalszej zaś z t. 207, 209, 211—213.

Najjaśniej to występuje, gdy porównamy drugą grupę w t. 227 z motywem w t. 222:



Otóż motyw w t. 211—213 i 222—223 ma wyraźnie i niedwuznacznie zarysowany rytm parzysty, tzn. że ósemki, z jakich się składa, łączą się po dwie, wypełniając normalnie takt 3/4. Trochę inaczej przedstawiają się jednak pod względem rytmu takty 224—225. Tutaj ton *f* z oktawą, powtarzający się jako pierwsza i czwarta ósemka, przedłużony jest w wydaniach oryginalnych do wartości punktowanej ćwierci. Wskutek tego rytm ulega tu zmianie i figura sześciu ósemek wypełniających takt rozpada się na grupy po trzy. Można więc uważać, że t. 224—225 stanowią przejście od rytmu 3 x 2 ósemki w t. 222—223 do rytmu 2 x 3 szesnastki w t. 226—227. A jednak w t. 226 itd. rytm parzysty w szesnastkach narzuca [2]) się mimo wszystko, po prostu siłą „bezwładności“ w analogii do

2) Oczywiście nie wszystkim: Klindworth np. w swym wydaniu polonezów dzieli szesnastki w t. 226 itd. wyraźnie na grupy triolowe. Kto już przyzwyczajony jest do triolek w tym ustępie, ten będzie skłonny uważać taką notację za wyłącznie uzasadnioną i rozstrzygnie problem raczej na korzyść sekstoli. Przyzwyczajenie staje się drugą naturą. Ale chodzi o to, co jest tutaj tą „pierwszą“.

rytmu tych samych motywów w t. 222—223. Udało mi się uzyskać potwierdzenie mego własnego poczucia u jednego z bardzo wybitnych chopinistów. Gdy go spytałem, jak wykonuje ustęp, o którym mowa, odegrał szesnastki t. 226 itd. w rytmie parzystym. A kiedy zwróciłem jego uwagę na problematyczność rytmu w tym ustępie, odrzekł, że nigdy mu nawet na myśl nie przyszło, aby dane szesnastki należało łączyć w triole.

Przeciwko tym ostatnim można by wytoczyć jeszcze jeden argument. Oto pierwodruk „niemiecki" (Breitkopfa i Haertla w Lipsku) ma w t. 224 obok dodanych ogonków ćwierciowych przy tonach *f*, jeszcze i ćwierciowy ogonek przy trzeciej ósemce *c* i analogicznie w t. 225 przy *as:*



to znaczy, że w ten sposób rytm parzysty jest podtrzymywany w dalszym ciągu obok triolowego. Nadto, to samo wydanie figurom szesnastkowym w t. 226 itd. nie daje znaków sekstoli (jak wspomnieliśmy, wydanie francuskie ma takie znaki). Oba te szczegóły wydają się nam bardzo znamienne.

I jeszcze jedno. Na początku taktu 228 i 232 mamy ten sam motyw, który występuje w t. 222; tym razem jest on skrócony, ale w pierwszych nutach jest identyczny z pierwowzorem, a nuty te łączą się teraz znowu w grupy parzyste. Czyżby należało przyjąć, że ten sam motyw, który w t. 222 i 228 ma rytm parzysty, w taktach pośrednich zmienia rytm na nieparzysty?

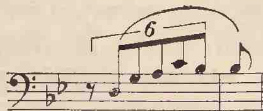
Jakkolwiek bądź jednak będziemy zapatrywać się na rytm w figurach szesnastkowych t. 226 i nast., na jedno wszyscy zgodzić się musimy, a mianowicie, że pojmowanie przeciwne naszemu nie jest wykluczone, czyli że dany ustęp jest niejasny i obudza wątpliwości co do natury swego rytmu.

Podobne wypadki nie są rzadkością u Chopina, który cyfrą 6 oznacza grupy sześciu nut zarówno w rytmie parzystym jak i nieparzystym. Dowodów na to nie potrzebujemy szukać daleko. W tym samym Polonezie-Fantazji mamy przykłady takiego znakowania. Oto w t. 60, na drugiej części taktu chromatycznie zstępujące oktawy tworzą grupę sześciu szesnastek, nad którymi zarówno pierwodruk francuski jak i niemiecki stawiają znak szóstki sekstolowej. Że tu istotnie tylko sekstola może wchodzić „w grę" (dosłownie!),

co do tego nie może być żadnej dyskusji. Nuta w basie, przypadająca na czwartą szesnastkę wiolinu, dzieli niedwuznacznie grupę szesnastek na dwie triole, a motyw sam w sobie (tj. w konstrukcji swojej) jest rytmicznie „neutralny“, tzn. może być interpretowany parzyście i nieparzyście. W t. 250 i 251 zaś podobnie zstępujący motyw tercjowo-oktawowy rozpada się na grupy po dwie szesnastki, co znowu wynika niewątpliwie ze związku z basem. Ale i tutaj notacja oryginalna znaczy owe szóstki cyfrą 6, jakby to były sekstole[3]).

Jak widzimy więc, znakowanie w notacji chopinowskiej nie jest jednoznaczne i nie rozstrzyga o pojmowaniu rytmu w grupach sześcionutowych. Przykładów można by jeszcze łatwo dostarczyć z innych dzieł Chopina. W ogromnej większości wypadków oznaczane cyfrą 6 zespoły sześciu nut są u niego rzeczywistymi sekstolami, tj. połączeniami dwóch triolek. Ale są grupy sześcionutowe znaczone również szóstką, co do których rytmu wahać się musimy.

Na przykład w zakończeniu Ballady g-moll op. 23 motyw:



oznaczony jest w notacji oryginalnej szóstką. Czy należy jednak uważać tę grupę nut za sekstolę? Na czele głównego tematu ten sam motyw występujc w rytmie parzystym (takt 6/4):



Czyżby w zakończeniu utworu miał zmienić swój charakter, swoją naturę? Czy nie należy uważać go za triolę ćwierciową z podziałem na ósemki:



Postawienie takiego problemu wcale nie wydaje się nieuzasadnione[4])

3) W t. 200, 202 i 204 na ostatniej części taktu tryl poprzednio czteroszesnastkowy zmienia się na sześcioszesnastkowy. Tutaj można różnić się w zapatrywaniach co do podziału tych szesnastek. Łączenie ich w pary, a nie w trójki, wydaje się jednak więcej uzasadnione.

4) Jako argument za sekstolowym pojmowaniem motywu w zakończeniu Ballady można by przytoczyć zmianę, jakiej rytm tegoż motywu z tematu

Niedokładna, nie dość jasna notacja tego rodzaju, jakiemu nasze wywody tutaj są poświęcone, sprowadzać może konsekwencje o wiele poważniejsze jeszcze, bo mające zasadnicze znaczenie dla rytmu całego utworu. Mamy tu na myśli np. Etiudę As-dur op. 25 nr 1. Ogromna większość pianistów wykonuje Etiudę tę w ten sposób, że zarówno w partii prawej jak i lewej ręki powtarzające się przez cały czas grupy sześciu szesnastek dzieli na triole. W nowszych wydaniach grupy te znaczone są cyfrą 6 jako sekstole (Klindworth), albo jeszcze pewniej i „bezpieczniej" jako dwie triole (Scholtz, Bülow, Brugnoli i in.). Ale ani oba autografy Chopina[5]), ani pierwodruki tej Etiudy nie mają żadnego bliższego określenia rytmu w figurach, o których mowa. Tak samo i w wydaniu Mikulego, Riemanna i in. Obudzać się więc może wątpliwość co do rytmicznej natury figuracji tej Etiudy. Spotkałem się nawet z kategorycznym twierdzeniem z kompetentnej strony, że mamy w tej Etiudzie kombinację dwóch rytmów, podobnie jak w Etiudzie następnej z op. 25, w f-moll: podczas gdy w tamtej na jedną triolę nut ćwierciowych w basie przypadają dwie triole ósemkowe w wiolinie, tutaj na dwie triole szesnastkowe w basie (zatem 2 x 3) miałaby przypadać jedna triola ó s e m k o w a z poddziałem na szesnastki (3 x 2) w wiolinie[6]).

Do takiej koncepcji prowadzić może oczywiście tylko wzgląd na naturę, na strukturę motywów. Partia lewej ręki nie przedstawia

---

głównego doznaje w partii po drugim temacie, a przed powrotem tematu głównego, tym razem w a-moll, zatem w taktach 82 i nast.:



Ale nie jest to argument decydujący.

5) Oba znajdowały się przed wojną w Bibliotece Narodowej w Warszawie. Jeden z nich reprodukowany jest w L. Binentala „Chopin" (Warszawa 1930, repr. 60—62).

6) Tak kazał Etiudę tę wykonywać, jak mnie informował jeden z jego uczni, Aleksander Michałowski. Może jednak polecał taką kombinację tylko jako ćwiczenie. Jest bowiem jasną rzeczą, że dla wprawy, dla praktycznych, technicznych względów jest bardzo pożyteczne i polecenia godne granie tej Etiudy w rytmie parzystym i nieparzystym w partii obu rąk równocześnie, albo łącząc rytm parzysty w jednej ręce z nieparzystym w drugiej.

7*

problemów: regularny ruch falujący, wznoszący się i opadający, dzieli figury całkiem naturalnie na grupy po trzy tony, odgraniczane najniższymi i najwyższymi tonami figur. Inaczej ma się rzecz w partii ręki prawej. Tutaj figuracja nie jest jednoznaczna. Gdyby była tego rodzaju:



itd., to mielibyśmy dokładny odpowiednik (choć w przewrocie) do figur w basie. Gdyby konstrukcja była taka:



to można by uważać poszczególne grupy sześciotonowe za połączenia trzech par, tzn. za rozbitą na szesnastki triolę ósemkową [7]). Ale wobec tego, że figury są w rysunku swym niejednolite, bo ani regularnie falujące, jak figury basu, ani konsekwentnie załamane i zygzakowate, jak w ostatnim przykładzie, więc natura ich dwuznaczna pozwala też rytmizować je parzyście lub nieparzyście.

Wolno wszakże przypuścić, że gdyby Chopin chciał rzeczywiście kombinować w Etiudzie As-dur dwa różne rytmy, to byłby to w notacji dokładnie zaznaczył i odpowiednio wyraził. Jeśli zaś tego nie uczynił, to prawdopodobnie dlatego, że żadnych komplikacji tutaj nie ma, że Chopin uważał stosunki rytmiczne za zupełnie proste i łatwo zrozumiałe. Przyznać jednak trzeba, że jest to prawdopodobne, bardzo nawet prawdopodobne, ale zupełnie pewne nie jest.

Powyżej omówione przykłady wykazują dowodnie, że notacja grup sześciotonowych u Chopina pozostawia nas czasem w niepewności co do ich rytmicznego znaczenia. Najczęściej poznanie ich rytmu wynika ze związku, w jakim dany zespół tonów występuje. Niekiedy jednak, wskutek tego, że Chopin — jak to widzieliśmy —

---

7) W Etiudzie a-moll op: 25 nr 11, figuracja jest właśnie tego rodzaju jak w ostatnim naszym przykładzie; rytm jej nie zostawia tam najmniejszej wątpliwości i narzuca się jako parzysty. Godne podniesienia jest, że w notacji oryginalnej nie ma tam żadnych znaków nad poszczególnymi grupami.

oznacza cyfrą 6 zarówno dwie trójki jak i trzy pary tonów, albo że nieopatrzone takim znakiem połączenia sześciu tonów raz są u niego rzeczywistymi sekstolami, drugi raz zaś triolami wyższego rzędu, nie można rozstrzygnąć z całą pewnością jak należy akcentować dane grupy tonów.

Trzeba wtedy spuszczać się na intuicję, na własne poczucie i domysły, przepraszając Chopina za ewentualną pomyłkę, choć odpowiedzialność za nią zrzucić należało by na — niego samego.

St. Asyst. Uniw. Mgr KRYSTYNA WILKOWSKA (Warszawa)

IMPROMPTUS CHOPINA *)

Utwory występujące pod nazwą „impromptus“ zaliczają autorzy podręczników nauki o formach muzycznych do tzw. formy pieśni. Na podstawie rozważań teoretycznych, jakie poprzedzają zazwyczaj omówienie form stosowanych, tzn. tańców i tzw. utworów charakterystycznych, a więc i impromptus, nie trudno przekonać się, że określenie „forma pieśni“ oznacza w tym wypadku najprostsze ukształtowania okresowe. Z powyższego wynikało by, że impromptu jest taką formą okresową. Bliższe jednakże zapoznanie się z utworami tak nazywanymi przekonuje nas, że pogląd ten wymaga dziś gruntownej rewizji, i to rewizji wypływającej nie tylko z potrzeb natury metodologicznej co do sposobu badań, ale i z faktycznego stanu rzeczy. Jak przekonamy się w toku niniejszej pracy, impromptus nie można wyłącznie zaliczyć tylko do form okresowych, bowiem w utworach tych znajdujemy różne sposoby kształtowania, a więc zarówno kształtowanie okresowe jak i figuracyjno-ewolucyjne i wariacyjne.

Najczęściej stosowaną budową w impromptus Chopina i Schuberta jest struktura ewolucyjno-figuracyjna. Na tym gruncie krzyżuje się ono z etiudą i preludium. Inna rzecz, że impromptus nie przeprowadzają figuracji tak konsekwentnie jak preludia i etiudy, niemniej jednak odgrywa ona tam wybitną rolę. Wszystkie impromptus Chopina, nie wyłączając nawet „Fantaisie-Impromptu“, posługują się figuracją ewolucyjną. Figuracja przenika przeważnie większą część

*) Poczuwam się do miłego obowiązku złożenia serdecznego podziękowania Panu Dr. Józefowi Chomińskiemu za cenne uwagi metodyczne, których mi nie szczędził podczas pisania niniejszej pracy.

utworu, czego np. dowodzą Impromptus As-dur op. 29 i Ges-dur op. 51. Pochodzi to stąd, że impromptus na ogół stosują repryzową formę trzyczęściową, a więc A—B—A, gdzie części skrajne są zazwyczaj figuracyjne. Jeśli chodzi o zjawisko figuracji, to jako czynnik formotwórczy występuje ona przede wszystkim w muzyce instrumentalnej, gdzie pojawiła się na gruncie dawnych form improwizacyjnych, jak preludium, praeambulum, toccata [1]. W wieku XVII figuracja posiada już zupełnie jasne oblicze, posługując się snuciem motywicznym jako podstawową czynnością konstrukcyjną. I chociaż w tym czasie istniał już system tonalny dur-moll, który stał się podstawą dla powstania budowy okresowej [2], to jednak utwory figuracyjne początkowo nie wykazują skłonności do jasnego rozczłonkowania i symetrii. Utwory figuracyjne były nastawione na płynność przebiegu formalnego bez wyraźnych punktów dystynkcyjnych i za-

[1] Są to tzw. „formy improwizacyjne", które powstały z założeń czysto instrumentalnych, z możliwości technicznych danego instrumentu w tym przypadku instrumentu klawiszowego. Wybitna rola figuracji w impromptu tłumaczy samą nazwę utworu (por. G r o v e's Dictionary of Music and Musicians, 4 wyd. Londyn 1948, tom II, str. 700, H. J. M o s e r, Musik - Lexikon, Berlin — Schöneberg 1935, str. 347, H. R i e m a n n, Musik-Lexikon, 6 wyd. Lipsk 1905, str. 600). Impromptus Schuberta i Chopina nie wykazują już charakteru improwizacyjnego: Jak się jeszcze przekonamy w toku niniejszej pracy, nawet najwcześniejsze impromptu Chopina, które wydane zostało pod nazwą „Fantaisie-Impromptu", op. 66, wykazuje zupełnie ścisłą budowę bez jakiejkolwiek dowolności czy swobody w konstrukcji charakterystycznej dla utworów improwizacyjnych. Być może charakter taki posiadają najwcześniejsze impromptus w ogóle, a więc V o ř i š c k'a i M a r s c h n e r a (por. H. J. Moser, op. cit. i Walter V e t t e r, Franz Schubert, Poczdam 1934, str. 127). Mimo usilnych poszukiwań nie udało mi się zdobyć utworów tych kompozytorów celem zbadania istotnego stanu rzeczy. Z uwagi na nasz temat jest to rzecz drugorzędnej wagi, bowiem nigdzie nie znalazłam śladów, aby Chopin interesował się twórczością Marschnera czy Vořišcka. Niemniej jednak, nazwiska te są o tyle ważne, że korygują one dotychczasowy błąd wszystkich autorów prac o Chopinie, jakoby jedynym poprzednikiem w kultywowaniu impromptu przed Chopinem był tylko Schubert. Znamiennym jest fakt, że np. w języku hiszpańskim impromptu otrzymało nazwę „i m p r o v i s o" (por. Paes da C o n h a, O monumento musical de Chopin, Rio de Janeiro 1947, str. 212).

[2] Nie można tu również pominąć wpływu f o r m t a n e c z n y c h, które już bardzo wcześnie wykazują skłonności do symetryczności w układzie poszczególnych odcinków formy. Dużo ciekawych przykładów na kształtowanie się formy okresowej na gruncie form tanecznych można znaleźć w „36 tańcach z tabulatury organowej J a n a z L u b l i n a", wydanych i opracowanych przez Prof. Dra Adolfa Chybińskiego (Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej, zeszyt XX).

hamowań. Dopiero w wieku XVIII i XIX budowa okresowa wpłynęła na sposób rozprzestrzenienia się figuracji, mianowicie w kierunku tworzenia się jaśniejszych, a niekiedy nawet bardzo wyraźnych punktów rozdzielczych w przebiegu formalnym. W ten sposób zasada tektoniczna formy figuracyjno-ewolucyjnej została zachwiana, w rezultacie czego powstawały formy mieszane, gdzie na gruncie okresowości stosowana była figuracja.

Jeszcze w najwcześniejszym Preludium Chopina z roku 1834 przemożny wpływ budowy okresowej jest bardzo silny. Dopiero nieco później Chopin nawiązuje znowu do pierwotnej zasady figurowania, dążąc do niezachwianej ciągłości przebiegu linii melodycznej. Nie ulega wątpliwości, że stało się to pod wpływem J. S. Bacha (zwłaszcza jego preludiów), którego był wielkim wielbicielem i bardzo wysoko cenił jako kompozytora.

I choć Chopin osiągnął bardzo wcześnie zupełną dojrzałość twórczą i artystyczną, mimo to można stwierdzić u niego w zakresie formy impromptu przejawy dość wyraźnego rozwoju. Dlatego więc przejdziemy kolejno wszystkie jego utwory tego rodzaju, zaczynając od najwcześniejszego, mianowicie od Fantaisie - Impromptu cis-moll.

I

Impromptu cis-moll, op. 66 Chopina powstało według relacji Fontany w roku 1834[3]), a w wydaniu pośmiertnym[4]) otrzymało tytuł „Fantaisie-Impromptu". Jest to tytuł o tyle zagadkowy, że utwór ten nie posiada charakteru fantazji, wykazując prostą budowę trzyczęściową A—B—A z szeroko rozbudowaną kodą. Tytuł „Fantazja" nie ma przeto uzasadnienia, tym bardziej, że jedno z późniejszych Impromptus Chopina, Fis-dur op. 36, wykazuje o wiele bardziej złożoną budowę i, można by powiedzieć, w pewnym sensie swobodną. Ponieważ utwór ten nie został wydany za życia mistrza, a więc przed ostatecznym jego ogłoszeniem kompozytor, który pieczołowicie opracowywał swoje utwory, nie pozostawił w tym względzie swego „placet", dlatego można mieć wątpliwości, czy Chopin

---

[3]) Za wcześniejszym powstaniem Impromptu cis-moll przemawia prosta struktura harmoniczna tego utworu, na co zwrócił już uwagę Ludwik Bronarski w swej „Harmonice Chopina", Warszawa 1935, str. 332. Artur Hedley w swej monografii „Chopin", Londyn 1947, przyjmuje również rok 1834 (str. 190).

[4]) Wydane zostało w roku 1855 przez Fontanę.

po głębszym zastanowieniu się nie usunąłby nazwy „Fantazja", pozostawiając tylko nazwę „Impromptu" [5]). Oczywiście jest to przypuszczenie dowolne, niemniej jednak, jak się przekonamy, posiada uzasadnienie z uwagi na swą budowę.

Trzyczęściowość formy Impromptu cis-moll opiera się na koordynacji części figuracyjnych z częścią środkową, wykazującą zastosowanie śpiewnej melodii. Już ten ogólny zarys formalny zasługuje na szczególną uwagę, a to z tego powodu, że większość impromptus Chopina, a więc także Impromptu As-dur op. 29 i Ges-dur op. 51, wykazuje zastosowanie tego rodzaju formy. Z powyższego więc wynika, że impromptu Chopina jest w zasadzie formą mieszaną, tzn. figuracyjną z częścią opartą na kantylenie melodycznej. Skoro forma ta zyskuje przewagę u Chopina, i tym samym jest czymś dla niego typowym, przeto należy szczegółowo rozpatrzyć budowę jego pierwszego Impromptu.

Część figuracyjna rozpoczyna się dźwiękiem zdwojonym w oktawie na dominancie górnej, po czym następuje dwutaktowa figuracja trójdźwięku tonicznego:

PRZYKŁAD I (t. 1—8)



Takie podkreślenie dominanty górnej spotykamy już w Impromptu c-moll op. 90 Schuberta. Jest to jednak jedyny szczegół, zresztą bardzo nikły, który mógłby łączyć te dwa utwory ze sobą. Dodać można by było jeszcze jeden szczegół, dotyczący rozplano-

---

5) H u n e k e r utrzymuje, że tytuł „Fantaisie" dodał Fontana („Chopin", Londyn 1901).

wania dynamiki. U Schuberta, po wprowadzającym zdwojonym w oktawach dźwięku, podkreślonym silnie dynamicznie (ff), następuje w pianissimo temat Impromptu. U Chopina natomiast ten przebieg dynamiczny odbywa się na szerszej płaszczyźnie, bowiem sforzando zdwojonego dźwięku na dominancie oraz następujący po nim rozłożony trójdźwięk toniczny obejmuje przestrzeń aż czterotaktową, zanim kompozytor osiągnie właściwy swój cel, tzn. wprowadzenie figuracyjnej linii melodycznej, utrzymanej w piano. Poza wskazanymi szczegółami nie można dopatrywać się żadnych punktów stycznych pomiędzy tymi utworami, już chociażby dlatego, że Impromptu c-moll Schuberta nie zawiera figuracji w linii melodycznej, a więc nie posiada zasadniczego elementu impromptu Chopina, oraz że stosuje odmienną formę, mianowicie formę wariacyjną.

Gdyby chodziło o wskazanie bardziej przekonywających argumentów na pokrewieństwo impromptus Chopina z utworami tego rodzaju u Schuberta, to w naszym przypadku należało by wziąć raczej pod uwagę Impromptu As-dur op. 90 Schuberta. Nie może tu być mowy o jakimś pokrewieństwie melodyczno-tematycznym, czy szczegółach harmonicznych. Ważna jest tu pewna styczność pod względem zasady architektonicznej, objawiająca się w tym, że obydwa utwory wykazują formę trzyczęściową A—B—A z figuracyjnymi częściami skrajnymi i niefiguracyjną częścią środkową. Figuracja Schuberta w Impromptu As-dur jest typową figuracją harmoniczną, opiera się bowiem na rozłożonych trójdźwiękach:

PRZYKŁAD II

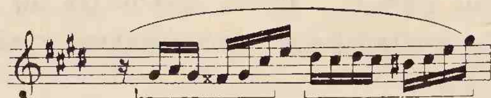


U Chopina zaś figuracja wprawdzie wyrasta z figuracji harmonicznej, jednakże wkracza tam już czynnik melodyczny. Dźwięki akordowe są u Chopina ozdabiane przy pomocy nut bocznych, w dalszym zaś przebiegu nut przejściowych, w rezultacie czego przechodzi kompozytor z figuracji harmonicznej do figuracji melodycznej. Jak widzimy, już w tym punkcie zaczynają wypływać między

wskazanymi utworami Schuberta i Chopina różnice dość znaczne. Sięgają one jednak jeszcze głębiej — aż do struktury formalnego przebiegu poszczególnych odcinków części figuracyjnych. Schubert nie zatrzymuje ciągłości figuracyjnej. Figuracja jego jest przerywana przez wstawki akordowe. U Chopina natomiast figuracja płynie bez przerwy, rozwija się, potęguje, o czym świadczy właśnie wspomniany czynnik melodyczny w postaci nut przejściowych, przyczyniających się do powstawania fragmentów pochodów gamowych. To przekształcanie się figuracji z harmonicznej w melodyczną i, jak się zaraz przekonamy, stała fluktuacja pomiędzy tymi dwoma typami figuracji, są wymownym świadectwem działania jeszcze jednego czynnika formotwórczego, mianowicie s i ł y e w o l u c y j n e j. W Impromptu cis-moll nie przejawia się wprawdzie ta siła w tym stopniu, co w późniejszych jego utworach tego rodzaju. Mimo to, tu i ówdzie działanie jej odczuwa się zupełnie dobrze. W późniejszych impromptus traktuje Chopin ewolucję bardziej rygorystycznie, nastawiając się na zwartość formalnego przebiegu, tu natomiast kieruje nim jeszcze młodzieńcza, twórcza swoboda.

Melodyka figuracyjna opiera się na specyficznych z a s a d a c h k s z t a ł t o w a n i a f o r m a l n e g o, inaczej rozpłynęłaby się w chaosie szybko po sobie następujących dźwięków. Prawa te dotyczą kształtowania motywicznego linii melodycznej, ściślej mówiąc, w linii melodycznej muszą być zastosowane wyodrębniające się motywy, które z jednej strony są spójnią przebiegu, z drugiej zaś podkreślają punkty jego rozczłonkowania. Nie oznacza to jednak, by taki wyodrębniający się motyw musiał przenikać linię melodyczną we wszystkich miejscach jej przebiegu. Nader charakterystyczną cechą figuracji jest ponadto zjawisko przechodzenia w pochody gamowe, w których wyodrębnianie się oddzielnych motywów jest już z tego powodu niewskazane, że pochody takie tworzą jednolitą całość, nie znoszącą żadnej partykulacji. W interesującym nas utworze motywem wyodrębniającym się jest formuła:

PRZYKŁAD III



która zjawia się w ważnych miejscach przebiegu. Pochody gamowe nie występują natomiast w postaci rozbudowanej, tak iż nie przy-

tłaczają one wcale siły formuły motywicznej. Obok zastosowania szczątków pochodu gamowego widzimy również jego kolorowanie. Oto figurację z t. 8 można sprowadzić do tego rodzaju następstwa:

PRZYKŁAD IV



Uproszczenie to wymaga jednak wyjaśnienia. W dotychczasowej literaturze muzykologicznej często stosowano takie uproszczenia i na ich podstawie wysnuwano odpowiednie wnioski, niekiedy prowadzące nawet bardzo daleko. Ale rezultatem tych zabiegów było często to, że d z i a ł a n i e uproszczonego tworu melodycznego nie zgadzało się z jego pierwowzorem, wobec czego wyprowadzone wnioski musiały być fałszywe. I my również dokonujemy w tym wypadku uproszczenia, nie mamy jednak bynajmniej zamiaru przekonywać kogokolwiek, że charakter uproszczonego odcinka jest identyczny z charakterem pierwowzoru. Przeciwnie, zabieg ten, wskazujący na podłoże gamowe linii melodycznej, ma równocześnie wykazać, że na skutek figuracji zmienia się charakter opadającej gamy, że s t a j e s i ę o n a w s w y m w y r a z i e c z y m ś z u p e ł n i e i n n y m. Nie zawsze jednak wgłębianie się w strukturę linii melodycznej prowadzi do poznania jej charakteru. Niekiedy o charakterze decyduje budowa ogólna.

Otóż, w naszym wypadku linia dwóch pierwszych czterotaktów wykazuje budowę paraboliczną, tzn. opiera się na wznoszeniu się i opadaniu do punktu wyjściowego [6]). Przy wznoszeniu się można zauważyć zjawisko stopniowego gromadzenia energii, dzięki powtórzeniu materiału melodycznego jednego taktu w takcie następnym, po czym następuje szybki wzlot, którego rezultatem jest z kolei kierunek opadający. Tak wygląda budowa pierwszego ośmiotaktu Impromptu cis-moll. Jest to przeto, jak już stwierdziliśmy, typowa melodyka figuracyjna z oddziaływaniem czynników harmo-

---

[6]) Na falistość linii melodycznej zwraca uwagę Paul E g e r t (Friedrich Chopin, Poczdam 1936, str. 36), jako na szczegół charakterystyczny dla stylu melodycznego Chopina.

nicznych w pewnych miejscach[7]. Sytuacja zmienia się natomiast w znaczym stopniu w następnym odcinku utworu. Podczas gdy w odcinku pierwszym linia melodyczna była przeniknięta figuracją, która stanowiła o jej wyrazie, była czymś istotnym i immanentnym, nawet pomimo znaczenia czynnika harmonicznego, to w odcinku następnym wyodrębniają się z figuracji już poszczególne dźwięki, które są nosicielami przebiegu melodycznego i jego wyrazu. Figuracja nie jest tu czymś najważniejszym, przeciwnie, schodzi do rzędu czynnika drugorzędnego, stając się po prostu środkiem zdobniczym.

Nie inaczej rozumiał to Chopin, akcentując w piśmie muzycznym melodycznie ważne dźwięki, jak to wykazuje następujący przykład:

PRZYKŁAD VI (t. 13—24)



---

7) Typowo niemiecką interpretację frazowania taktu 12 podaje Hugo Leichtentritt w „Analyse des Chopin'schen Klavierwerke" (t. I, str. 195).

PRZYKŁAD V



rozbijając jednolitość czterotonowych grup szesnastkowych przez wprowadzenie interpretacji odbitkowej. Metoda ta, której szczególnym zwolennikiem był Riemann, zniekształca właściwy obraz motywiki nie tylko muzyki Chopina, ale i innych kompozytorów, przede wszystkim słowiańskich i romańskich. Posuwa ją Leichtentritt jeszcze dalej w następnym takcie, gdzie pomija nawet właściwości notacyjne kompozytora.



Mimo emancypacji czynnika kantylenowego i układania się przebiegu melodycznego (zwłaszcza z początku) we frazy dwutaktowe, spotykamy zjawisko typowe dla części figuracyjnej Impromptu, mianowicie dążenie do rozwijania, które w bardzo charakterystyczny sposób łączy się z ogólną zasadą strukturalną linii. Mam tu na myśli pierwotnie paraboliczny ruch. Obecnie zmienia się on w ruch falisto wznoszący się, by po osiągnięciu pewnej wysokości przejść w konsekwentne opadanie krokami półtonowymi. Trzeci odcinek pierwszej części Impromptu nie jest niczym innym, jak powtórzeniem ze zmianami harmonicznymi odcinka pierwszego, do czego dołącza się jeszcze wydłużenie figuracyjne oparte na opadającej gamie chromatycznej oraz krótka koda, biorąca swój początek z rozłożonego akordu tonicznego, kończącego się ujściem na dominancie górnej.

O trzyczęściowości formy Impromptu cis-moll decyduje część środkowa, stanowiąca rzeczywisty kontrast pod każdym względem z częściami skrajnymi utworu. A więc w odróżnieniu od szybkiego tempa części skrajnych (a l l e g r o a g i t a t o), część środkowa rozpoczyna się nieco ociężałym (p e s a n t e) largo, by po dwóch taktach wstępu przejść w m o d e r a t o c a n t a b i l e. Szesnastkowy rytm figuracji zmienia się tutaj w ruch triolowy. Oznaczenie uzupełniające do określenia tempa, a więc *cantabile*, nie jest zwykłą pozą, lecz wiąże się ze strukturą, a przede wszystkim z charakterem melodii. Melodia rzeczywiście posuwa się szerzej rozpiętymi łukami melodycznymi, tworząc płynną, pełną wyrazu kantylenę. Również dynamika jest ważnym czynnikiem kontrastującym. *Sotto voce*, w porównaniu z burzliwą częścią pierwszą, wiąże się ze spokojnym

charakterem części środkowej. Dodać jeszcze należy, że zmienia się także harmonika, przechodząc z cis-moll do Des-dur. Jest to jednak zmiana dotycząca raczej kolorytu i nastroju niż głębszych przeobrażeń harmonicznych. Wobec jednakowej podstawy tonalnej (cis-des) nie ma mowy o zjawisku modulacji, bowiem dominanta górna, a nawet i inne środki harmoniczne są tam wspólne. Dlatego części te można było zestawić ze sobą bez stosowania środków modulacyjnych, jakkolwiek nie oznacza to jeszcze, aby użycie takich środków nie było wskazane.

W naszym wypadku rezygnacja z przebiegu modulacyjnego jest o tyle uzasadniona, że część środkowa, stanowiąc wybitny kontrast względem części skrajnych, mimo braku modulacji od razu wykazuje swój odrębny charakter. Czymś szczególnie charakterystycznym dla niej jest przede wszystkim budowa okresowa z zupełnie jasno zarysowanymi współczynnikami jej struktury, a więc poprzednikiem i następnikiem, oraz przejawami symetrii. Żeby poznać charakter części środkowej wystarczy zasadniczo mieć na uwadze tylko pierwszy ośmiotakt, który w toku utworu powtarza się jeszcze trzy razy.

PRZYKŁAD VII (t. 43—50)

Całość zaś da się sprowadzić do następującego schematu:

8 + 8 + 4 + 8 + 4 — 8
A A b A b A

Schemat ten zupełnie dobrze charakteryzuje budowę części środkowej. Jak widzimy, zachodzi tam czterokrotne wystąpienie okresu „A" oraz dwukrotne zdania „b". Wobec tak licznych powtórzeń można nawet dopatrzyć się pewnej monotonii[8]), albowiem Chopin nie wprowadził jeszcze owych pomysłowych zmian, jakimi często posługuje się w późniejszych strukturach okresowych które urozmaicają nie tylko formę, ale i jej wyraz. Dodać należało by jeszcze, że w zdaniu środkowym (b) skorzystał Chopin ze zdobnictwa, tzn. z ornamentalnie rozłożonego akordu, jednakże nie w tym stopniu jak w innych swych utworach, przede wszystkim w koncertach i nokturnach. I to jest niewątpliwie jedną z cech jego Impromptu. Jak się przekonamy, czynnik ornamentalny występuje w impromptus Chopina w stopniu raczej ograniczonym.

Również sposób traktowania części trzeciej Impromptu cis-moll będzie mieć znaczenie dla przeważającej ilości utworów tego rodzaju u Chopina. Nie stara się on o dokonanie tam jakichkolwiek zmian przy powtórzeniu. Przeciwnie, powtórzenie dokonuje się zupełnie mechanicznie. Ale jeden szczegół jest ważny, tj. zakończenie części pierwszej, posiadającej myśl kodalna, która w sposób logiczny daje się wykorzystać w części ostatniej. Do niej nawiązuje kompozytor bezpośrednio, tak że cała większa koda wiąże się z nią bezpośrednio, jest niejako jej koniecznym przedłużeniem, stopniowym rozpływaniem się nagromadzonych tam energii. Stąd treść melodyczno-harmoniczna „ulatnia się" coraz bardziej, ograniczając się do następstwa prostych akordów toniki i dominanty. A jednak

[8]) I w tym wypadku rozbija Leichtentritt ciągłość linii melodycznej pod pozorem, jakoby ta czynność miała chronić przed „banalnością" melodii. Oczywiście, takie przedsięwzięcie psuje tylko rysunek kantyleny. Co do banalności, należy w tym wypadku wysunąć zastrzeżenia, gdyż nie zawsze sentymentalizm musi być stroną ujemną melodyki. Zresztą co do wartości estetycznej melodii środkowej części Impromptu cis-moll zdania są podzielone. Np. Scharlitt („Chopin", Lipsk 1919) uważa ją za jedną z najpiękniejszych u Chopina. Natomiast Huneker nazywa ją „sztucznie ocukrzona". Sposób wartościowania zależy przede wszystkim od tego, jakiego pochodzenia jest dany autor. Scharlitt, jako Polak, wyczuwa polski styl narodowy, zrozumiał właściwy sens tej melodii. Dla innych zaś, wychowanych na kulturze germańskiej, wydaje się ona zbyt słodka.

mimo tego rozluźnienia koda utworu nie traci łączności z jego całością, a nawet z częścią środkową, co może wydawać się czymś mało uzasadnionym, skoro się zważy, że utwór posiada trzyczęściową formę repryzową. Rzecz jednak w tym, że koda u Chopina jest tworem syntetyzującym, tworem, który jeszcze raz skupia ostatecznie chociaż szczątki materiału melodycznego kompozycji. Stąd to zjawia się główna linia melodyczna z części środkowej na zakończenie całości, co niewątpliwie wywiera pożądany wpływ zarówno na jednolitość kody jak i całej kompozycji. Ta syntetyzująca koda występuje w Impromptu cis-moll szczególnie plastycznie, bezwzględnie plastyczniej niż w innych jego impromptus. Nie oznacza to oczywiście, żeby Chopin był w ogóle twórcą takiej syntetyzującej kody. Beethoven dostarczył tu dużo klasycznych przykładów, ale na gruncie form większych, których rozmiary i struktura (forma sonatowa) gwarantowały wytrzymałość budowy w tym kierunku. I Schubert próbował w swym Impromptu Es-dur op. 90, nr 2 syntetyzować materiał w kodzie. Czyni to jednak mniej plastycznie, jeśli chodzi o wykorzystanie materiału motywicznego linii melodycznej. Jedynym okazem w tym względzie jest opisane Impromptu Chopina.

II

Na podstawie cyklu 24 Preludiów Chopina op. 28 można by przypuszczać, że głębsze wniknięcie w istotę formy figuracyjno-ewolucyjnej nastąpiło u Chopina dopiero w latach 1838 - 9. Tymczasem napisane i wydane w r. 1837 [9]) I m p r o m p t u As-dur op. 29 dowodzi, że zmiana ta nastąpiła u Chopina już wcześniej, bowiem części skrajne oparte na figuracji dowodzą, że Chopinowi chodziło właśnie o stworzenie takiego jej typu, który przestrzegałby nierozerwalnej ciągłości przebiegu melodycznego. Co więcej — zwartość figuracji, i tym samym usunięcie wpływu budowy okresowej jest tam nawet posunięte dalej niż w preludiach. Ale nie tylko pod tym względem różni się ten utwór od preludium. Również sposób figurowania i rozprzestrzenienia się figuracji jest tam inny. W preludiach figuracyjnych cały utwór rozwija się przeważnie z jednego materiału motywicznego, tzw. wątka melodyczno-harmonicznego, który w toku utworu jest poddawany zabiegom rozwojowym. W wielu preludiach zmiany

---

[9]) Léopold B i n e n t a l, Chopin, Paris 1934. Table alphabéthique des oeuvres de Chopin.

dokonywane przez czynniki ewolucyjne są tak nieznaczne, że wątek melodyczny przenika cały utwór od początku do końca. W Impromptu As-dur natomiast takiej konsekwencji nie ma. Związek pomiędzy początkowym odcinkiem melodycznym a dalszym jego rozwojem jest dość luźny, aczkolwiek nie oznacza to, aby utwór nie posiadał jednolitości. Decyduje tam rytmika figuracji, która zapewnia jego zwartość. Na czym polega swoboda w tego rodzaju figuracji, wykaże nam początek utworu:

PRZYKŁAD VIII (t. 1—4)

Allegro assai, quasi Presto

Op. 29

legato

Porównując trzeci i czwarty takt przykładu z taktami poprzednimi spostrzegamy, że figuracja oddaliła się tu od pierwotnego materiału melodycznego. A jednak oddalenie to nie jest pozbawione pewnej ścisłości. Oto okazuje się, że w taktach tych przestrzegane jest dość ściśle następstwo trzytonowych motywów, wobec czego mamy tam do czynienia z typowym snuciem motywicznym. Ponad to nie można by powiedzieć, że takt trzeci i czwarty jest zupełnie pozbawiony jakiegokolwiek związku z poprzedzającym go przebiegiem, bowiem pierwsze cztery dźwięki nawiązują zupełnie ściśle do początku utworu. Gdy jednak dokładniej zastanowimy się nad strukturą taktu trzeciego, to stwierdzimy nawet bliższe pokrewieństwo, gdyż odnajdujemy tam wszystkie składowe części przebiegu pierwotnego, a więc następstwo od c do es w dół.

Mimo to nie można było by twierdzić, że właśnie obecność tych dźwięków jest wyłącznym sprawdzianem integralności przebiegu. Rysunek melodyczny na skutek wprowadzenia nut zamiennych zmienia się do tego stopnia, że mimo wszystko wyczuwamy zmiany,

a nie podobieństwo. I właśnie zmiana ta decyduje o tym, że zacytowany czterotakt tworzy zwartą całość. Rzecz jasna, zjawisko to trudno było by wyjaśnić tylko na podstawie trzeciego i czwartego taktu z tej prostej przyczyny, że ich treść melodyczno-harmoniczna jest rezultatem tego, co pojawiło się przedtem. Pierwsze dwa takty stanowią proste powtórzenie, na skutek którego tworzy się spiętrzenie sił, spotęgowanie napięcia wymagające rozładowania. I właśnie to spiętrzenie sił znajduje swe ujście i punkt kulminacyjny w drugiej części taktu trzeciego, od którego to miejsca idzie następnie stopniowe odprężenie, przejawiające się zarówno w opadającej linii melodycznej, harmonice jak i w dynamice *(decrescendo)*.

Pomiędzy dwutaktami cytowanego przykładu zachodzi jeszcze różnica w formalnym ujęciu przebiegu. Podczas gdy dwutakt drugi tworzy jednolitą całość, to początkowe dwa takty rozpadają się wyraźnie na odcinki jednotaktowe. Każdy z tych odcinków stanowi wyraźne przeciwieństwo do drugiej części czterotaktu wykazując kierunek wznoszący się o impulsywnym charakerze *(crescendo)*. Z melodyką i dynamiką współdziała w sposób wybitny harmonika. Wprawdzie same odniesienia funkcyjne, jakie tam zachodzą, ograniczające się do prostego następstwa $+T\ D^{+}$, nie przedstawiają niczego szczególnego, jednakże główna treść harmoniczna nie na tym polega. Czymś najbardziej charakterystycznym są wtórne zjawiska harmoniczne, tzn. nuty boczne, zamienne i przejściowe, które prowadzą do dysonansowych skojarzeń tego rodzaju, jak np. następstwo równoległych non małych (w pisowni przejście z oktawy zwiększonej na nonę małą). Wtórne zjawiska harmoniczne przy współdziałaniu z melodyką i przebiegiem rytmicznym, tzn. zatrzymanie się toku rytmicznego na ćwierćnucie, decydują o stronie energetycznej przebiegu i są głównym źródłem spotęgowania napięcia. W odróżnieniu do początku utworu dalszy jego przebieg reprezentuje uspokojenie. Nie ma tam już tak silnych tarć dysonansowych, ani też częstych większych skoków melodycznych.

Powyższe szczegóły analityczne nie wyczerpują jeszcze problemu formalnego opisywanego czterotaktu. Z kolei chodziło by o rozpatrzenie, jaki jest jego stosunek do budowy okresowej. Z uwagi na zatrzymanie się pierwszych dwóch taktów na dominancie górnej wraz z zaakcentowaniem jej linii melodycznej przez przerwanie toku figuracji, a więc przez zmianę rytmiki, tworzą się wyraźne punkty dystynkcyjne, które z łatwością mogą odpowiadać poprzednikowi okresu. Drugi natomiast dwutakt nie posiada tak wyraźnego za-

8*

kończenia, przeciwnie, początek następnego odcinka Impromptu jest równocześnie jego harmonicznym zakończeniem, tzn. ujściem siły dominanty górnej na tonikę. Z powyższego więc wynika, że choć w tym czterotakcie odnajdujemy współczynniki budowy okresowej, a więc poprzednik i następnik, mimo to nie są one zupełnie identyczne z normalną budową okresową[10]. W większym jeszcze stopniu wychodzi to na jaw w dalszym przebiegu utworu, mianowicie od taktu 5 do 18. Podobnie jak odcinek początkowy, rozpoczyna się on krótką frazą jednotaktową, w dalszym jednakże przebiegu zachowuje nieprzerwaną ciągłość. To nawiązywanie do początku, to powtarzanie pierwszego, krótkiego odcinka melodyczno - harmonicznego, który można by nazwać wątkiem melodyczno-harmonicznym[11], zbliża formę niniejszego utworu do formy figuracyjnego preludium, gdzie zjawiska takie występują dość często.

Ale podobnie jak w preludium, nawiązywanie takie posiada jeszcze inne znaczenie, stając się impulsem dla dalszego przebiegu, siłą pobudzającą, która sprawia, że dalszy tok rozwoju utworu dokonuje się już w większych rozmiarach i wymiarach, tzn. zarówno wszerz jak i w głąb, innymi słowy, projekcja tektoniczna dokonywana tu jest na płaszczyźnie melodycznej i w skojarzeniach harmonicznych. Przejawiające się spotęgowanie ciągłości z wyraźną przewagą czynników ewolucyjnych prowadzi do kompletnego odwrócenia się od budowy okresowej, tak że niemożliwe było by wskazanie, chociażby w przybliżeniu, na podstawowe czynniki formy okresowej. Co najwyżej można tu wykazać trzy mniejsze odcinki wewnętrzne, spełniające specjalną rolę energetyczną i wyrazową. Podczas gdy w pierwszym odcinku, tj. do taktu czwartego, pierwszy dwutakt był naładowany wystarczającą dozą napięcia, to obecnie ta pierwotna siła napięć nie wystarcza. Z tego powodu stara się kompozytor jeszcze bardziej spotęgować napięcie, co odbywa się na przestrzeni aż do taktu 12. Na tej przestrzeni czynnik ewolucyjny i figuracja, wyłamując się zupełnie spod wpływu budowy okresowej, potęgują napięcia we właściwy tylko sobie sposób. W tym też celu przywoływane są takie środki melodyczne, jak: następstwa chromatyczne (przykład IX), synkopy, przerywanie toku figuracji melodycznej przez wprowadzanie wartości większych:

---

10) Na podobny szczegół w preludiach zwrócił uwagę Józef M. Chomiński w pracy „Preludium As-dur Chopina" (Ruch Muzyczny, 1949, nr 5—6).

11) Określenie to pochodzi od J. M. Chomińskiego. Por. jego „Metodykę nauczania form muzycznych" (Formy ewolucyjno-figuracyjne), Kraków 1946.

PRZYKŁAD IX (t. 5—12)



do czego dołącza się jeszcze harmonika, opierająca się na tego rodzaju następstwach[12]):

$$^{+}T\ D^{+}(^{\circ}\mathbb{F}\ D_{1}^{+})^{<} D^{+}(D_{\circ}^{5}\ D_{1}^{+})^{<} D_{\circ}\ D_{\circ}^{5}\ D^{+}\ ^{\circ}\mathbb{F}\ D^{+}(D_{1}^{+})^{2}\ D_{\circ}\ D_{1}^{+}$$

Ciekawym szczegółem przy zespoleniu prawej ręki z lewą jest usamodzielnianie się głosu basowego, wykazującego samodzielną linię melodyczną. Co więcej, substancja przeznaczona dla ręki prawej jest w ten sposób zespolona z liniami ręki lewej, że zazębiają się one wzajemnie, że są czasowo przesunięte. Jak wiadomo, takie traktowanie charakteryzuje strukturę polifoniczną. Jednakże w utworach Chopina element harmoniczny, homofoniczny, odgrywa tak wybitną rolę, że trudno było by przyjąć bez zastrzeżeń istnienie rzeczywistej polifonii. I właśnie w związku z tym zjawiskiem można przyjąć koncepcję Bronisławy Wójcik-Keuprulian[13]), dotyczącą skojarzeń polimelodycznych w utworach Chopina. Wskazane zjawisko zasługuje w pierwszym rzędzie na miano polimelodycznej struktury, a więc tego, co już nie jest czystą homofonią, a czego polifonią

---

12) W pracy niniejszej posługuję się symboliką H. Erpfa (Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik, 1927).

13) Bronisława Wójcik-Keuprulian. Melodyka Chopina, Lwów 1930.

nazwać jeszcze nie można. Zarówno skojarzenia polimelodyczne jak i wspomniane inne zjawiska służą dla jedynego celu, mianowicie do potęgowania napięcia, które obecnie dokonuje się, jak wspomniałam, na większej płaszczyźnie, obejmując sobą przestrzeń od taktu 5 do 6 i od 7 do 12. W podobny sposób dwuczęściowy następuje odprężenie, tzn. od taktu 13 do 14 i od 15 do 17. Jest rzeczą niezmiernie charakterystyczną, że zapoczątkowanie tego procesu odprężenia wiąże się z uspokojeniem harmonicznym, z dążeniem do punktu tonikalnego:

PRZYKŁAD X
(t. 13—14)



W końcowym natomiast odcinku (takty 15—17) komplikuje się wprawdzie obraz harmoniczny, ale posiada on inny sens. Opadająca chromatyka jest raczej wyrazem rozładowania napięć niż ich potęgowania. Ta siła dominantowa, jaką tam można stwierdzić, jest siłą prowadzącą do toniki, a nie oddalającą od niej [14]).

PRZYKŁAD XI
(t. 15—18)



Dowodzi tego zresztą dalszy tok utworu, gdzie znowu następuje nawiązanie do jego początku. Zresztą, jak łatwo można się przekonać,

14) Występujący w Impromptu As-dur szereg akordów sekstowych uważa Bronarski za typ pośredni pomiędzy „uchromatyzowanym" szeregiem diatonicznym, a takim, gdzie każdy akord ma znaczenie „alterowanej formy danej funkcji tonalnej" („Harmonika Chopina", str. 256):

nie chodzi tu bynajmniej o jakieś samodzielne następstwa chromatyczne, lecz o chromatyczne przesuwanie akordów sekstowych [15]).

Równolegle z rozładowaniem napięć idzie odwracanie się od pierwowzoru wątka melodycznego. Podczas gdy w początkowym odcinku od taktu 7 jest jeszcze widoczne nawiązanie do początku, to w dalszym odcinku (od taktu 15) cała spoistość motywiczna ogranicza się tylko do rytmiki ruchu figuracyjnego. Na uwagę zasługuje jeszcze sposób kumulacji materiału zawartego w pierwszym czterotakcie. Oto materiał motywiczny wyrażający się w formule

PRZYKŁAD XII



jest łączony z motywem

PRZYKŁAD XIII



tworząc, jak wykazują takty 10—12, najrozmaitsze kombinacje.

Wobec tego, że nomenklatura stosowana dla współczynników formy okresowej nie odpowiada strukturze rozpatrywanego utworu, przeto przyjmuję nomenklaturę nową, wprowadzoną przez Chomińskiego [16]), określając większe odcinki utworów figuracyjno-ewolucyjnych *fazami rozwojowymi*. Dotychczas zwróciłam uwagę na dwie fazy rozwojowe: pierwszą, sięgającą do taktu czwartego włącznie i drugą, mieszczącą się w obrębie taktów 5—18. Dalsza faza, trzecia, jest również większych rozmiarów, gdyż sięga aż do taktu 32. Rozpoczyna się ona impulsem tkwiącym w początkowych taktach utworu, po czym rozwój dokonuje się przy pomocy progresji oraz licznych powtórzeń.

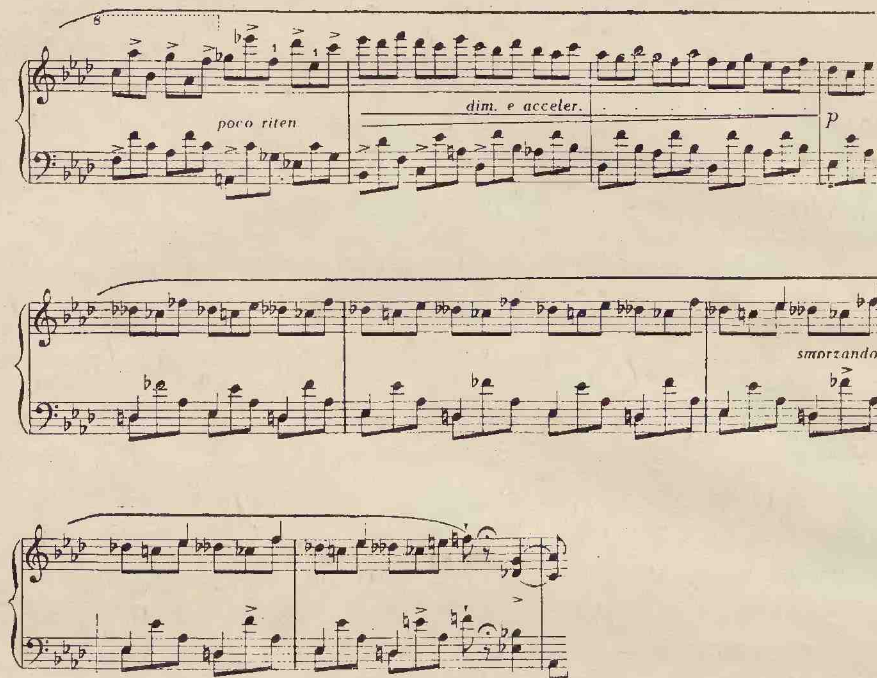
PRZYKŁAD XIV (t. 21—30)



---

15) Por. uwagę *Bronarskiego* w „Harmonice Chopina".

16) Por. cytowaną pracę J. M. *Chomińskiego* o Preludium As-dur Chopina.



Już przy omawianiu poprzednich faz stwierdziliśmy, jakie nowe twory melodyczne powstają na skutek oddziaływania czynnika ewolucyjnego. Tym razem zabiegi ewolucyjne występują w pełni sił, prowadząc do nowych przekształceń, aczkolwiek nie do zerwania z pierwowzorem. Podobnie jak poprzednio, mamy również do czynienia z kumulowaniem składników z różnych odcinków, przy czym podstawą dla tych czynności jest materiał zawarty w pierwszym czterotakcie utworu, a więc triola, której pierwszy dźwięk jest ozdobiony mordentem, oraz trzytonowy motyw:

PRZYKŁAD XV



W dalszym toku (t. 21) fazy trzeciej prowadzi to do progresji, po której następuje schromatyzowane przejście, zakończone opadającą

faliście linią, opartą już wyłącznie na progresji (t. 25. Harmonicznie cały ten przebieg, z wychyleniem w stronę paraleli toniki oraz odniesień drugiego rzędu do dominanty górnej i paraleli dominanty dolnej, nie przedstawia niczego szczególnego. Dopiero w samym zakończeniu wielokrotne powtarzanie następstwa



ożywia znacznie koloryt harmoniczny. Przy tej okazji poznajemy, że czterodźwięk prowadzący toniki w zestawieniu z trójdźwiękiem o funkcji toniki posiada znaczenia dominantowe. Sam skomplikowany symbol harmoniczny, oparty na pierwiastku tonicznym, nie ma na celu potwierdzenia, że działa tu jeszcze funkcja toniki, ale przeciwnie, wykazuje o ile odwrócił się kompozytor od toniki. W związku z tym przekonywujemy się, że tradycyjne ujmowanie tego akordu w znaczeniu alterowanego czterodźwięku o funkcji subdominantowej bynajmniej nie jest pozbawione racji bytu. Wprawdzie proste formy wyznaczników dolnodominantowych są wyrazem odbicia, ale w tym wypadku sytuacja zmienia się na skutek wprowadzonych podwyższeń i obniżeń, które jako dźwięki prowadzące nadają takiemu alterowanemu akordowi siłę przyciągającą, w ślad za czym następuje transformacja funkcji dolnodominantowej w górnodominantową. Mimo to nie można z całą stanowczością twierdzić, że przejście na akord o funkcji tonicznej powoduje automatycznie spadek napięcia. Kompozytorowi jednak nie o to chodziło i dlatego wyznacznik funkcji toniki występuje tam w postaci akordu kwartsekstowego. Toteż napięcie, aczkolwiek siła jego faluje, trwa. Dopiero w takcie 30 sytuacja zmienia się na skutek podkreślenia dźwięku *f*, będącego wyrazem odbicia dolnodominantowego, po którym następuje normalny zwrot D^{+} +T. Również w zakończeniu fazy trzeciej obserwujemy jawne nawiązanie do początku. Przejawia się to przede wszystkim w harmonice, zwłaszcza we wtórnych zjawiskach harmonicznych, mianowicie w stosowaniu nut zamiennych, powodujących skojarzenie dysonansowe oraz w zastosowaniu trzytonowego motywu, który tym razem jest złączony z wydłużonym rytmicznie dźwiękiem czwartym, tworząc odbitkową strukturę motywiczną. Całość znajduje swe ujście w opadającym pasażu, który prowadzi do centralnej części Impromptu.

Powyższe rozważania analityczne nie wyczerpują jeszcze problemu formy, a zwłaszcza problemu wyrazu formy muzycznej. Wkraczanie w szczegóły techniczne dzieła wprawdzie jest konieczne, ale nie może być czymś, do czego sprowadza się poznanie wszystkich jego właściwości. Niekiedy szczegóły takie odwracają uwagę od rzeczy najważniejszej, mianowicie od całościowego ujęcia przebiegu i poznania jego wyrazu, jego specyficznego oblicza emocjonalnego. Nie ulega wątpliwości, że opisana część Impromptu tworzy jednolitą całość. O doznawaniu tej całości decyduje przede wszystkim rytmika utworu, nieprzerwanie pulsujący ruch triolowy [17]). Ta ciągłość rytmu, stałe powtarzanie tych samych form rytmicznych, aczkolwiek zapewnia jednolitość przebiegu, może jednakże posiadać stronę ujemną, tzn. stać się przyczyną monotonii, jednobarwności wyrazu. Temu niepożądanemu zjawisku zapobiegają różne środki, występujące pod postacią wszystkich elementów dzieła muzycznego. Należy tu w pierwszym rzędzie melodyka, która staje się ważnym czynnikiem w rozwoju napięć i odprężeń. Na zjawisko to wskazałam już przy omawianiu pierwszego czterotaktu, gdzie zasadniczy wątek melodyczny naładowany był wielką dozą napięcia, po którym następnie szło jego rozładowanie. Technicznie przejawiało się to w przeciwstawieniu linii wznoszącej się — linii opadającej. W odczuwaniu natomiast różnica była również znaczna, ponieważ po emocjach powstałych na skutek wystąpienia wątku melodycznego pojawiało się z kolei uspokojenie.

Jeśli chodzi o zagadnienie stosunku formy i treści w muzyce, to problem ten musi być tłumaczony w zależności od poszczególnych wypadków, tzn. w zależności od dzieła, z jakim mamy w danej chwili do czynienia. Nazwa „impromptu" nie może nam wyjaśnić treści utworu, względnie można z pewnością nawet przyjąć, że jest ona podobnym określeniem, jak nazwa „preludium", tzn. że nie wskazuje na jakieś przejawy pozamuzyczne, odnoszące się do utworów o różnym wyrazie. Dowodzą tego nie tyle może impromptus Chopina, ile Schuberta, gdzie pod tym względem panuje wielka rozmai-

---

17) Dlatego należy uznać za coś niewłaściwego uproszczenie rytmiki i tym samym przebiegu melodycznego przez L e i c h t e n t r i t t a (op. cit. str. 118—184). Taka uproszczona struktura daje w rezultacie coś zupełnie innego niż zamierzył kompozytor. W żadnym wypadku nie może ona być podstawą dla rozpatrywania wyrazu danego utworu.

tość, tak że trudno było by wskazać na jakąś stałą zasadę. Nasuwa się przeto pytanie: co zatem stanowi w takich wypadkach o treści utworu i jaki jest jej stosunek do formy?

Otóż podobnie jak przy wszystkich tych utworach, które dawniej zaliczano do tzw. muzyki absolutnej, treść utworu identyfikujemy z jego wyrazem, z jego oddziaływaniem emocjonalnym. W wypadkach takich nie ma potrzeby doszukiwania się jakichś konkretnych zdarzeń pozamuzycznych, lecz wystarczy uchwycić jego oddziaływanie na naszą psychikę — i to oddziaływanie pojęte w sposób jak najogólniejszy. Przechodząc więc do naszego Impromptu, będzie to oznaczało stwierdzenie charakteru jego wyrazu. Omówiona figuracyjna część tego utworu posiada porywisty charakter, można by powiedzieć, namiętny, żywo pulsujący w swoim ruchu. Rzecz jasna, działanie to nie przejawia się w każdym takcie utworu, lecz ulega stałej fluktuacji, wznoszeniu się i opadaniu. Niemniej jednak porywistość zostaje trzykrotnie jasno podkreślona, mianowicie każdorazowo z początkiem poszczególnych faz. Niekiedy potęguje się ona w toku fazy i wówczas znajduje to odbicie w przebiegu linii melodycznej, w jej strukturze. Konkretnie mówiąc, odczuwamy to w tych miejscach drugiej fazy, gdzie ruch triolowy przerywa się na skutek zastosowania ćwierci synkopowanych z triolą.

Ale na tym jeszcze nie koniec. Potęgowanie emocji przywołuje do współdziałania współczynnik polimelodyczny, w rezultacie czego następuje jakby pseudodialog głosów (t. 9—12). W tym samym celu współdziała z elementem melodycznym również harmonika, będąca źródłem napięć innego rodzaju, wypływających z wertykalnego ustosunkowania się dźwięków. Jeśli chodzi o harmonikę funkcyjną, to ostatnia uwaga nie jest zupełnie ścisła z tego powodu, że dla powstania stosunku funkcyjnego konieczne jest zespolenie przynajmniej dwóch akordów. Stąd więc wertykalne działanie łączy się z przebiegiem horyzontalnym i prowadzi do połączeń, różnych czasowo tworów akordowych. Innymi słowy, czynnik harmoniczny wkracza w głąb przejawów melodycznych.

Trzy fazy pierwszej części Impromptu są równocześnie realnym przejawem zróżnicowania jej wyrazu. Faza pierwsza jest niejako wprowadzeniem tego, co będzie się działo później, aczkolwiek nie można jej identyfikować z rodzajem wstępu. W najogólniejszych zarysach jest tam już przedstawiony cały proces emocjonalny, ograniczony do płaszczyzny jak najmniejszej. Dopiero w fazie drugiej za-

czyna się właściwe rozbudowywanie treści emocjonalnej. Stąd nie wystarcza już pierwotny ładunek emocjonalny wątku melodyczno-harmonicznego, wobec czego kompozytor rozbudowuje zarówno przebieg melodyczny, jak i harmoniczny, którego zadaniem jest podkreślenie motorycznego, porywistego charakteru utworu. Ponieważ napięcie obejmuje w fazie drugiej płaszczyznę większą, więc i jego rozładowanie siłą rzeczy musi dokonywać się na proporcjonalnie odpowiadającej rozmiarowo płaszczyźnie. Ale zabieg ten wywołuje odpowiednie skutki. Zarówno skutki melodyczne jak i harmoniczne. I w tym właśnie tkwi uzasadnienie opadającego chromatycznie ruchu melodycznego na tle równoległych akordów sekstowych. Te postępy są energetycznym wydźwiękiem tego, co było przedtem. Wydźwięk ten posiada jeszcze inny skutek. Oto figuracja, która brała udział w kształtowaniu się linii melodycznej, która była jej tektonicznym czynnikiem, schodzi obecnie do roli drugorzędnej, tzn. do akompaniamentu.

Już z powyższych rozważań wynika, że w formie figuracyjno-ewolucyjnej figuracja przechodzi najrozmaitsze transformacje co do swego znaczenia tektonicznego, przy czym znaczenie to raz wzrasta, innym razem zaś maleje. Ale również i znaczenie wątku melodycznego, a zwłaszcza jego składników, nie utrzymuje się stale w jednakowej sile. Podobnie jak w pracy tematycznej albo w technice snucia motywicznego, wyodrębniają się poszczególne motywy w toku stawania się utworu, niekiedy łączą się z innymi skojarzeniami melodycznymi, wreszcie schodzą do roli czystej formułki powtarzanej znaczną ilość razy, jak to ma miejsce w trzeciej fazie Impromptu.

Skąd to pochodzi? Dlaczego kompozytor ogranicza się w takich wypadkach do takiej prostoty? I tu znów musimy sięgnąć do przejawów energetycznych utworu, które zarazem są wykładnikami jego cech wyrazowych i emocjonalnych. Progresja, oparta na prostej formule motywicznej, może mieć dwojakie znaczenie: może potęgować napięcie, ale może być również źródłem procesu rozładowywania napięć. Ten właśnie drugi wypadek zachodzi w Impromptu As-dur Chopina. Progresja, oparta na prostej trzytonowej formule motywicznej, jest przeciwstawieniem energetycznym tego naładowania napięć, które dokonywało się w toku drugiej i początkowo trzeciej fazy. Spadek napięcia nie może nastąpić tam nagle, ale musi dokonywać się stopniowo. I dlatego właśnie formułka taka, przy współdzia-

łaniu z progresją oraz dynamiką (p) i agogiką (accelerando), a nawet i z harmoniką i kolorystyką, działa uspokajająco.

Jak zaznaczyłam, impromptus Chopina nie stosują figuracji na całej przestrzeni przebiegu formy. Zwykle zastosowana jest tam część środkowa, która stanowi kontrast do części figuracyjnych. Część taka prawie z reguły posiada najbardziej typową fakturę homofoniczną, opierającą się na jasno rozprowadzonej linii melodycznej, z towarzyszeniem harmonicznym w postaci pionów akordowych lub rozłożonych akordów. W związku z tym przychodzi do znaczenia budowa okresowa. Z wypadkiem takim mamy właśnie do czynienia w środkowej części Impromptu As-dur Chopina.

Zanim zajmiemy się opisem budowy tej części, jest wskazane zająć się najpierw pokrótce samym problemem formy okresowej. Dotychczasowe podręczniki form muzycznych przedstawiają zasady budowy okresowej tylko w najogólniejszych zarysach, ograniczając się do najbardziej prawidłowej jej struktury. Jak wiadomo, forma okresowa jest odbiciem gry napięć przejawiających się w przeciwieństwach funkcji harmonicznych systemu dur-moll. W związku z tym powstają dwa współczynniki budowy okresowej: poprzednik i następnik. Było by czymś niewłaściwym, gdybyśmy dla poszczególnych współczynników wyznaczali tylko jeden rodzaj przejawów energetycznych, np. dla poprzednika narastanie napięć, zaś dla następnika ich niwelację, czyli odprężenie. Nie można jednakże zaprzeczyć, że w przeważającej ilości wypadków rzeczywiście zachodzi takie rozplanowanie napięć i odprężeń. W bardziej jednak skomplikowanych utworach przejawy energetyczne układają się inaczej. Pochodzi to stąd, że forma okresowa utworu jako całości, czy też chociażby w jego większej części, jak np. w naszym wypadku, rozwija się na kilku płaszczyznach i że poszczególne te płaszczyzny są wykładnikami przejawów energetycznych wyższego rzędu, są jakby podniesieniem do wyższej potęgi zasadniczej energetyki formy okresowej. To byłaby najistotniejsza strona formy okresowej, decydująca o strukturze zarówno przebiegów melodycznych jak i harmonicznych. Dotychczas jednak odwracano ten porządek rzeczy, wychodząc od struktury, ba, nawet od rozmiarów poszczególnych części formy okresowej, w ślad za czym sprowadzano całe zagadnienie do ilościowego zestawienia taktów. Stąd pochodzą owe słynne schematy 2 + 2 + 2 + 2, 4 + 4, 8 + 8, 16 + 16. Wszystko, co nie mieściło się w obrębie tych martwych liczb, zaliczano automatycznie do struktur nieprawidłowych. Nie oznacza to jeszcze

niedoceniania przejawów symetrii tam, gdzie rozczłonkowania tego rodzaju istotnie zachodzą. Owszem, zjawisko symetrii występuje bardzo często w budowie okresowej, ale brak jej nie musi zawsze oznaczać nieprawidłowość struktury. Zresztą nawet sam schemat, dotyczący ilości taktów, ogranicza się tylko do rzeczy najbardziej zewnętrznych, mianowicie do rozmiarów współczynników formy, a nie jest w stanie wskazać ani na jakość użytych tam środków, ani na ich działanie i wyraz. Dlatego też ograniczanie się do podobnych schematów nie może wytłumaczyć istoty rzeczy.

Aby wejść w istotę zagadnień rozwiniętej formy okresowej, gdzie nie wszystko da się sprowadzić do takich schematów, jakie podają podręczniki do nauki o formach muzycznych, cytuję następujący przykład, wzięty ze środkowej części Impromptu As-dur Chopina:

PRZYKŁAD XVI (t. 35—50)



Część środkowa utworu przeszła do tonacji równoległej f-moll. Ponieważ część ta rozwija się zarówno w wymiarach większych jak i mniejszych, przeto zwrócimy najpierw uwagę na mniejsze współczynniki formy, które same w sobie tworzą okresy. Okres taki obejmuje przestrzeń 8-taktową, tj. do taktu 42. Z łatwością można stwierdzić rozczłonkowanie na 4-taktowy poprzednik i na-

stępnik. Z powyższego wynika, że poprzednik kończy się na paraleli toniki, następnik zaś na dominancie górnej. Na podstawie tego opisu można by przypuszczać, że nie zachodzi tu nic szczególnego, że okres ten wykazuje najnormalniejszą budowę. A jednak rzecz w tym, że już samo zakończenie okresu nie spoczywa na mocnej części taktu i w ogóle nie kończy się zwrotem kadencyjnym, lecz jest przejściem do dalszego toku utworu, że właściwe ujście harmoniczne dokonuje się dopiero w takcie następnym. W rezultacie tego początek następnego okresu tworzy równocześnie harmoniczne zakończenie okresu poprzedniego. Jest to więc szczegół typowy dla struktur nieokresowych, z jakim spotkaliśmy się na gruncie figuracji. Ponadto na uwagę zasługuje jeszcze wewnętrzna budowa okresu. Poprzednik wykazuje ciągłość linii melodycznej, następnik natomiast rozpada się na dwie frazy, w których dochodzą do znaczenia odniesienia drugiego rzędu:

$$(D_1^+) < D^\circ \quad \text{i} \quad (D_1^+) < D_\circ$$

Jeśli weźmiemy pod uwagę rytmikę zakończenia poprzednika, można łatwo stwierdzić, że posłużyła ona za wzór dla rytmiki następnika, a nawet wywarła swój wpływ na jego rozczłonkowanie i na jakość środków konstrukcyjnych. Środkiem takim jest rozwijanie, bowiem cały materiał melodyczny opiera się na wykorzystaniu materiału zawartego w zakończeniu poprzednika. Już z dotychczasowych naszych rozważań wynika, że w strukturze okresowej stosowana jest kumulacja okresów oraz elementy rozwojowe. Następny okres obejmuje wprawdzie również 8 taktów, a nawet posługuje się wspólnym materiałem melodyczno-harmonicznym w poprzedniku, mimo to nie posiada struktury takiej samej jak okres poprzedni. Zachodzą tam różnice zarówno w harmonice jak i w budowie formalnej następnika. Harmonika wykazuje dalekie wychylenie w stronę paraleli dominanty górnej, która w tym wypadku może być również interpretowana jako trójdźwięk prowadzący toniki durowej. Formalnie następnik jest tworem zupełnie zaokrąglonym, gdzie linia melodyczna znajduje ujście na dominancie górnej, przy czym ujście to jest podkreślone w dwojaki sposób: 1) przez wprowadzenie szeroko rozbudowanego ornamentu, 2) przez wydłużenie rytmiczne końcowego dźwięku frazy. Z uwagi na zastosowanie ornamentu można by nawet mówić o dążeniu do układu symetrycznego, co oczywiście nie oznacza, że układ taki

zachodzi. Niemniej jednak czymś bardzo charakterystycznym jest właśnie formuła zakończeniowa poprzednika. Gdy przyjrzymy się bliżej budowie następnika, i to przede wszystkim rozprzestrzenieniu się jego linii melodycznej, spostrzegamy, że następnik tylko sztucznie został doprowadzony do rozmiarów 4-taktowych na skutek wydłużenia jego końcowego dźwięku. W rzeczywistości jest on tworem 3-taktowym, uzupełnionym przez harmonię zamienną funkcji toniki. Cała ta przestrzeń, obejmująca dwa 8-taktowe okresy, tworzy niewątpliwie jedną nierozerwalną całość, której energetyczne uzupełnienie przejawia się dopiero w dalszym toku utworu. Strukturę taką można nazwać wielkim okresem, czyli okresem wyższego rzędu. I tu właśnie zapoznajemy się praktycznie ze zjawiskiem potęgowania budowy okresowej, co jest rzeczą niezmiernie charakterystyczną dla rozwiniętych form tego rodzaju. Ale na tym jeszcze nie koniec. W rozwiniętych budowach okresowych proces potęgowania przejawia się zazwyczaj w ten sposób, że pewne całości, będące okresami, a nawet tworzące okresy wielkie, odgrywają rolę poprzedników w stosunku do dalszego przebiegu utworu. Wypadek taki zachodzi właśnie w opisywanym Impromptu. Przyjrzyjmy się więc, jak wygląda to praktycznie:

PRZYKŁAD XVII (t. 51—82)

f *p* *p* *leggiero* 13 *f cresc.* *ff*

Przede wszystkim linia melodyczna nabiera bardziej impulsywnego charakteru, z czego wynikało by, że skoro cały ten przebieg ma być odpowiedzią na pierwotne pytanie, czyli następnikiem, to odpowiedź ta jest bardziej stanowcza. Gdy jednak przeanalizujemy całość tego drugiego następnika, stwierdzimy, że źródłem potęgowania siły działania jest jego czterokrotne wystąpienie, względnie nawiązanie do wspólnego materiału melodyczno - harmonicznego. Szczegół ten dowodzi struktury formalnej w y ż s z e g o r z ę d u, w tym wypadku podniesionej do czwartej potęgi na skutek tylokrotnego pojawienia się wspólnego materiału. Podobnie jak w pierwszym odcinku utworu, widzimy i tu — i to może w jeszcze większym stopniu — jasne rozczłonkowanie na 8-taktowe okresy cząstkowe, przy czym rozgraniczenie ich jest wyraźniejsze niż poprzednio. Rzecz znamienna — okresy te pozostają do siebie w stosunku pokrewieństwa wariacyjnego, przy czym wielką rolę w pracy

wariacyjnej odgrywa czynnik ornamentalny. W wypadkach takich nie można nie przyznać racji Bronisławie Wójcik - Keuprulian („Melodyka Chopina"), że ornamentyka Chopina rzeczywiście posiada znaczenie konstrukcyjne, a nie jest tylko czynnikiem dekoracyjnym.

W związku z częścią środkową wypływa nowe ważne zagadnienie, mianowicie sprawa modulacji. Jakkolwiek w części pierwszej harmonika wykazywała w niektórych miejscach dość rozwiniętą strukturę, to jednak nie przyjęliśmy tam istnienia modulacji, traktując całość przebiegu jako jednolity twór tonalny, mimo, że oddziaływanie toniki było niekiedy zachwiane. Pozostaje to w związku z tym, że modulacja jest nie tylko zjawiskiem harmonicznym, ale również formalnym, jak zauważyli nowsi badacze, zwłaszcza Erpf i Mersmann. Skoro czynniki formalne odgrywają wybitną rolę w modulacji, decydując niejednokrotnie o jej istnieniu, to niemałą rolę spełnia tu jakość materiału melodycznego, który w realny sposób unaocznia identyczność lub zmiany zachodzące w utworze. Toteż w części pierwszej Impromptu, gdzie stale powracał kompozytor do wątku zasadniczego, pojawiającego się w tonacji zasadniczej, wobec czego cały jej przebieg krążył niejako stale dokoła punktu tonikalnego i do niego dążył, przyjęcie modulacji byłoby czymś niewłaściwym. Modulacja pojęta w sposób szkolny nie dopuszcza do poznania bogactwa harmoniki funkcyjnej, pomijając cały arsenał środków tego rodzaju, jak odniesienia wyższego rzędu, które w pierwszym rzędzie są przejawem rozbudowy systemu funkcyjnego. Inaczej natomiast przedstawia się sprawa, gdy następuje zmiana materiału tematycznego, gdy na skutek tej zmiany zachodzą wybitne różnice w charakterze poszczególnych części utworu. Na podstawie dotychczasowych przykładów można się łatwo przekonać, że pomiędzy częścią figuracyjną Impromptu a częścią środkową utworu zachodzą zasadnicze różnice, zarówno w doborze samego materiału melodycznego jak i w strukturze. Jak wiadomo, część pierwsza była opanowana przez figurację i czynniki ewolucyjne, które sprawiały, że przebieg nacechowany był ciągłością, dążącą do zacierania punktów dystynkcyjnych poszczególnych jego odcinków. W ślad za tym melodyka, nastawiona na podkreślanie czynników ruchowych, rozwijała się przy pomocy szybko następujących po sobie dźwięków, tworzących nieprzerwany tok figuracji. W części środkowej natomiast pojawia się kantylena, stanowiąca wybitny kontrast do figuracji. Znikają pierwotne triole, na miejsce których

pojawiają się półnuty, ćwierci i ćwierćnuty punktowane z ósemką. Nawet elementy ornamentalne nie zakłócają tam nowego porządku rzeczy. Ten wybitny kontrast jest właśnie uzasadnieniem, dlaczego w tym miejscu przyjmujemy zmianę punktu tonikalnego, czyli modulację. Zadecydowała tu właśnie forma. Zresztą nowy punkt tonikalny, będący paralelą pierwotnej toniki, spełnia podobną rolę jak As-dur w części pierwszej, do której stale powracał kompozytor. Jak wynika z naszego opisu, powroty takie zachodzą również w części środkowej, co pozostaje w związku ze wspomnianą strukturą okresową wyższego rzędu.

Impromptu As-dur Chopina posiada formę trzyczęściową z powtórzeniem części pierwszej jako ostatniej, do czego dołącza się krótka koda. Ponieważ powtórzenie jest dosłowne, co dowodziło by schematyzacji przebiegu formalnego, przeto nasuwa się pytanie czy jest ono wynikiem uproszczenia i ułatwienia sobie pracy przez kompozytora, czy też zostało podyktowane jakąś ważniejszą przyczyną. Na podstawie całego dorobku twórczego Chopina, gdzie formy trzyczęściowe nie są traktowane schematycznie [18]), trudno było by przypuszczać, aby w tym wypadku odstąpił on od swojej zasady dogłębnego traktowania zagadnień formalnych. A zatem przyczyna takiego prostego traktowania formy trzyczęściowej musi leżeć gdzie indziej. Aby zbadać to zjawisko, musimy sięgnąć jeszcze raz do omówionego materiału, gdyż w nim tkwi odpowiedź na interesujące nas pytanie. Najpierw jednakże trzeba chociaż w najogólniejszych zarysach rozpatrzyć stronę energetyczną formy trzyczęściowej. O trzyczęściowości formy decyduje część środkowa, stanowiąca kontrast do części skrajnych. Ale określenie „kontrast" nie wyjaśnia jeszcze wszystkiego. Należy jeszcze zastanowić się, jaki charakter posiada ten kontrast, czym jest on w stosunku do poprzedzającej go części pierwszej. W związku z tym istnieją na ogół dwie możliwości: pierwsza polega na tym, że część kontrastująca jest ujściem, rozładowaniem spiętrzonych napięć części pierwszej. Odgrywa ona zatem rolę czynnika uspokajającego, wyrównującego zachwianą równowagę na skutek przeładowania części pierwszej nadmiernymi napięciami. Kontrast ten zjawia się ponadto jako konieczne uzupełnienie, jako dopowiedzenie do końca tego, co jeszcze trzeba wyrazić. W drugim wypadku część kontrastowa staje się przeciwstawieniem, jej zadaniem nie jest zażegnywanie konfliktu, lecz przeciwnie, powodowanie konfliktów nowych.

---

[18]) L. Mazel, Fr. Chopin, Moskwa—Leningrad 1947.

9*

A dzieje się to dlatego, że już w części pierwszej nastąpiło rozładowanie powstałych napięć. W takich wypadkach część pierwsza musi wykazywać odpowiednie nastawienie energetyczne, którego cechą byłoby całościowe objęcie przejawów energetycznych, tzn. zarówno potęgowanie napięć jak ich niemal kompletne przezwyciężenie,

Gdy przypomnimy sobie teraz charakter części pierwszej, gdzie w ostatniej jej fazie istotnie następuje daleko idące rozładowanie, dzięki zastosowaniu opadającej progresji i (następnie) umiejscowieniu formuły triolowej w sposób statyczny na jednym poziomie, wreszcie gdzie w samym zakończeniu nawiązanie do początku utworu posiada epilogujący kodalny charakter, wówczas stanie się jasne, dlaczego część środkowa Impromptu As-dur zjawia się jako rzeczywiste przeciwstawienie.

Ze zjawiskiem przeciwstawienia łączy się jeszcze inna czynność, mianowicie ponowne powodowanie napięć, które jest konieczne, aby przeciwstawienie to wychodziło wyraźnie na jaw. I właśnie z tą czynnością zapoznaliśmy się w toku analizy części środkowej, zwłaszcza w jej drugim odcinku od taktu 51. Wymownym świadectwem tej czynności było tam oddziaływanie czynnika wariacyjnego, który doprowadził aż do czterokrotnego nawiązania do identycznego materiału melodyczno-harmonicznego. Tym przejawom energetycznym, odnoszącym się do całości przebiegu części środkowej, bynajmniej nie przeczą szczegóły struktury, wykazujące respektowanie zasady budowy okresowej, jak np. ośmiotaktowe odcinki, będące rzeczywistymi okresami o zupełnie normalnej budowie, gdzie poprzednik kończy się na tonice, a następnik na jej paraleli (takt 51—58, 67—76). Na skutek takiego traktowania energetyka przebiegu wykazuje postać falistą, a natężenie napięć i proces ich odprężania ulega najrozmaitszym wahaniom. Struktura okresowa wyższego rzędu posiada cechy tego rodzaju. Toteż potęgowanie odbywa się tutaj w inny jeszcze sposób, mianowicie w wymiarach większych, gdzie odcinkowi 4-taktowemu przeciwstawiony jest inny odcinek, co możemy właśnie zauważyć na przestrzeni taktów 51—66 i 67—81. Stałe potęgowanie napięć na skutek takiego falowania ich siły sprawia, że część środkowa wymaga energetycznego rozwiązania.

Na podstawie przejawów energetycznych pomiędzy częścią pierwszą a środkową można zorientować się, czy część pierwsza nadaje się do zażegnania powstałych konfliktów. Ważnym momentem jest wprawdzie powrót do tonacji zasadniczej, ale to nie usuwa jeszcze wszystkich trudności. Dopiero z chwilą, gdy przekona-

my się, że przebieg energetyczny części pierwszej jest odmienny od części środkowej, co więcej — że część ta stanowi niejako zamkniętą w sobie całość, że posiada takie właściwości, które istotnie mogą być uważane za przezwyciężenie konfliktu, wówczas jej repryza staje się zupełnie uzasadniona. Przypadek taki zachodzi właśnie w Impromptu As-dur. Chopin nie potrzebował tam dokonywać jakichś zmian w części pierwszej, bowiem została ona tak ujęta, że rozładowanie napięć występuje zupełnie wyraźnie. Nawet koda utworu (t. 104—126) nie powoduje w zasadzie jakiegoś nowego rozkładu sił, ale jest potwierdzeniem tego, co w końcowej fazie ostatniej części zostało przeprowadzone.

PRZYKŁAD XVIII (t. 115—124)



Pod względem materiału melodyczno-harmonicznego nastąpiło tam jakby zjednoczenie kwintesencji części skrajnych i środkowej. Dowodzi tego wznosząca się linia melodyczna w ruchu ćwierciowym, nawiązująca do części drugiej, oraz odcinek oparty na ruchu triolowym, będący dosłownym powtórzeniem epilogującego fragmentu z części pierwszej. Wraz z tymi szczegółami współdziała dynamika *(sotto voce, pp)* i do pewnego stopnia agogika, objawiająca się w częściowym zwalnianiu tempa wraz z osłabieniem efektywnej siły dźwięków *(calando, pp)*. Na podłożu tych przejawów dynamicznych i agogicznych specjalną wymowę posiada zjednoczenie materiału melodyczno-harmonicznego kontrastujących części. Jest to jakby zamanifestowanie, że istotnie wszelkie konflikty zostały rozwiązane i że przeciwieństwa znalazły się na wspólnej platformie uzyskując pełną harmonię.

Impromptu As-dur Chopina jest formą mieszaną, jednocząc w sobie części figuracyjne i okresowe, oparte na szeroko rozprowadzonej kantylenie z towarzyszeniem harmonicznym. Stwierdzenie to wskazuje, jak powierzchownie traktowano dotychczas utwory, na określenie których stosowano tę nazwę, szeregując je do grupy objętej nazwą „forma pieśni". Z uwagi na rolę konstruktywną figuracji, określenie „forma pieśni" zawiera zasadniczą sprzeczność, albowiem pieśń jest tworem wokalnym, figuracja zaś powstała na gruncie muzyki instrumentalnej z możliwości technicznych instrumentów, które dozwalają na większą szybkość w następstwie dźwięków niż jest to możliwe w muzyce wokalnej, gdzie głos ludzki posiada ograniczone możliwości wykonawcze. Szczegóły te jednak, aczkolwiek ważne i istotne dla klasyfikacji form, nie wyczerpują zagadnienia dotyczącego indywidualnego stylu Chopina. W tej chwili interesuje nas przede wszystkim to, co Chopin sam stworzył w zakresie form mieszanych, wykorzystujących w jednym utworze figurację i strukturę okresową.

Byłoby wielkim nieporozumieniem, gdybyśmy, mając na uwadze wielkie zdobycze kompozytorów baroku w zakresie form figuracyjnych, przeszli od muzyki XVII i XVIII w. bezpośrednio do Chopina. Uzgodnienie budowy okresowej ze strukturą figuracyjną, względnie wpływ struktury okresowej na kształtowanie się figuracji, nie jest zasługą Chopina. Dążenia w tym kierunku można już częściowo zauważyć u Bacha, szczególnie zaś u Haendla, nie mówiąc już o ich bezpośrednich następcach, jak Friedemann Bach, Jan Krzysztof Bach i klawesyniści. Zdecydowany zwrot w tym kierunku zauważyć można u klasyków wiedeńskich, a u Schuberta prowadzi już do powstawania form miniaturowych, jak moments musicaux i właśnie impromptus. Tam po raz pierwszy spotykamy się z nowym zjawiskiem, po prostu nowym rodzajem form, które wchodzą w zakres liryki instrumentalnej, będącej później dla Chopina główną domeną jego twórczości, podstawą dla wypowiadania się. Skoro interesuje nas indywidualny styl Chopina w zakresie impromptu, zbadajmy przynajmniej stosunek impromptu Chopina do impromptu Schuberta. Wprawdzie przedsięwzięcie to, po omówieniu dopiero dwóch impromptus Chopina, może wydawać się przedwczesne, jednakże w tej chwili chodzi nam o stwierdzenie, o ile przejawił się indywidualny styl Chopina już w tym jego impromptu, które zostało wydane jako pierwszy jego

utwór tego rodzaju. Jest to konieczne dla dalszych naszych rozważań nad innymi impromptus Chopina, wymagającymi wyświetlenia podłoża historycznego i przesłanek ewolucyjnych. W ten sposób będziemy mogli w dalszym toku niniejszej pracy nieco głębiej sięgnąć w istotne właściwości chopinowskiego impromptu i uzyskać szerszą platformę dla naszych rozważań, mogących następnie stanowić materiał dla wyciągnięcia zasadniczych wniosków dotyczących osobowości twórczej Chopina.

Czynnik figuracyjny wykorzystuje Schubert w niektórych swoich impromptus. Obok wspomnianego Impromptu As-dur op. 90, nr 4 wymienić należy jeszcze Impromptu Es-dur op. 90, nr 2, G-dur op. 90 nr 3, f-moll, As-dur, B-dur i f-moll op. 142 nr 1—4. Figuracja odgrywa w Impromptu Schuberta ważną rolę, bowiem na 8 utworów tego rodzaju — 7 wykazuje jej zastosowanie. Rzecz jasna, nie we wszystkich impromptus rola figuracji jest jednakowa. W niektórych posiada ona znaczenie drugorzędne, ograniczając się bądź to do towarzyszenia harmonicznego, jak np. w Impromptu G-dur op. 90 nr 3 i f-moll op. 142 nr 1, bądź do epizodycznej roli lokalnotechnicznej (Impromptu B-dur). Poza tym opanowuje ona samodzielne części utworu, skrajne (Impromptu Es-dur, As-dur) lub środkowe (As-dur op. 142 nr 2, f-moll op. 142 nr 4). Niekiedy w formie trzyczęściowej jest przeprowadzona konsekwentnie w częściach skrajnych (Impromptu Es-dur), innym razem przerywa ją kompozytor interpolacjami akordowymi (Impromptu As-dur op. 90 nr 4). Śledząc różne sposoby zastosowania figuracji w impromptus Schuberta, zbliżyliśmy się do wzoru, który przypomina nam Impromptu As-dur Chopina[19]). Takim impromptu jest Impromptu Es-dur Schuberta. W wypadku tym odnajdujemy jeszcze inną styczność, mianowicie zastosowanie figuracji, opartej na ruchu triolowym. Wspólność budowy trzyczęściowej A—B—A, figuracji w częściach skrajnych oraz ruchu triolowego wskazywałaby na niezaprzeczalną styczność formalną Impromptu As-dur Chopina z Impromptu Es-dur Schuberta. Chcąc jednakże bliżej poznać, w jakim stopniu utwory te zbliżają się do siebie, względnie czy Impromptu Schuberta mogło wywrzeć wpływ na pierwsze Impromptu Chopina, i w jakim zakresie wpływ ten przejawił się, musimy wejść w szczegóły samej figuracji. Zbadajmy więc strukturę przebiegu figuracyjnego Schuberta (Przykł. XIX).

19) Na szczegół ten zwraca uwagę L e i c h t e n t r i t t (op. cit. str. 185).

PRZYKŁAD XIX (t. 1—25).

I u Schuberta budowa okresowa wywarła wpływ na figurację. Widoczne to jest w przestrzeganiu następstwa ośmiotaktów odpowiadających prostemu okresowi. Wprawdzie nieprzerwany tok figuracji przyczynia się do zaokrąglenia przebiegu części figuracyjnych i do ich zwarcia, jednakże przejścia pomiędzy poszczególnymi ośmiotaktami są nieco inaczej skonstruowane niż u Chopina.

U Schuberta zazębianie się ośmiotaktów jest tylko pozorne na skutek konsekwentnego przeprowadzenia figuracji. Dowodzi tego kończenie poszczególnych ośmiotaktów, zwłaszcza w początkowej fazie utworu, normalną kadencją D^{+} +T (t. 7—8, 15—16, 23—24). U Chopina natomiast poszczególne współczynniki formy okresowej zazębiają się harmonicznie, tzn. że następne zdanie jest harmonicznym przedłużeniem zdania poprzedniego.

Ponadto u Schuberta czynnik rozwojowy nie jest tak silny jak u Chopina. Schubert opiera sposób rozprzestrzenienia się utworu przede wszystkim na powtórzeniu. Np. na przestrzeni 24 taktów Impromptu Es-dur powtarza materiał melodyczno-harmoniczny aż trzykrotnie bez jakichkolwiek zasadniczych zmian. Nie zmienia tu postaci rzeczy przeniesienie oktawowe i powstałe na skutek tego pewne miejscowe modyfikacje. Tymczasem Chopin już prawie od samego początku utworu (t. 5) przechodzi do rozwijania i tym samym do przekształcania myśli pierwotnej. Nie oznacza to, żeby Schubert w ogóle rezygnował z czynności ewolucyjnych. Robi on z nich nawet dość znaczny użytek w środkowej części i ostatniej fazie części pierwszej Impromptu As-dur, wszelako sposób rozprzestrzenienia się figuracji odbiega od zasad chopinowskich. U Schuberta nawet i w tym miejscu utworu forma okresowa wywiera niewątpliwy wpływ, co objawia się w kumulowaniu dwu fraz taktowych.

PRZYKŁAD XX (t. 25—43)





Ponadto figuracja Schuberta przepływa dość schematycznie do tego stopnia, że w całej części pierwszej Impromptu Es-dur można wydzielić pewne dość proste formuły, które się następnie powtarzają. Do formuł takich należy pochód gamowy, zapoczątkowany zazwyczaj interwałem wznoszącym się tercji lub kwinty, chromatycznie postępujący pochód trzytonowych motywów, gdzie ton środkowy jest nutą zamienną, wreszcie dołączony do pochodu gamowego zwrot:

PRZYKŁAD XXI

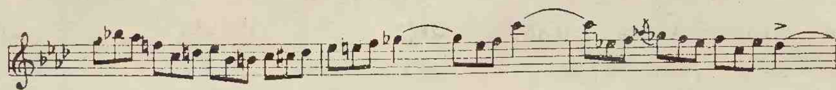


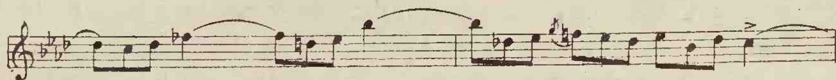
który w przebiegu utworu ulega jeszcze modyfikacjom. Można tu jeszcze wspomnieć o wstawkach pośredniczących pomiędzy powrotami wątka zasadniczego; posiadają one jednak znaczenie drugorzędne. Gdy obecnie porównamy drugą fazę przebiegu Impromptu Schuberta z taką samą fazą utworu u Chopina, zauważymy bardzo istotną różnicę. Jak wykazaliśmy, w fazie tej Chopin zrywa zupełnie z budową okresową, tak, że przebieg melodyczny, zwłaszcza w partii prawej ręki, zbliża się do melodyki polifonicznej, o czym świadczy np. zestawienie odcinka z Impromptu As-dur Chopina z początkiem Preludium A-dur J. S. Bacha (Das Wohltemperierte Klavier, część II, głos najwyższy):

PRZYKŁAD XXII—XXIII

Chopin:







Bach:





Jakkolwiek usiłowanie wiązania muzyki Chopina z muzyką Bacha może się wydawać czymś paradoksalnym, mimo to podejście takie jest zupełnie na miejscu, gdyż wyjaśnia bardzo istotną cechę stylu Chopina, jeśli chodzi o problem figuracji. Właśnie przy komponowaniu Impromptu As-dur zrozumiał Chopin, że budowa okresowa hamuje swobodny rozwój figuracji, i że najpiękniejsze wzory techniki figuracyjnej należy szukać u J. S. Bacha, gdzie struktura okresowa nie zdołała jeszcze wywrzeć swego niszczącego wpływu. Jest to tym bardziej godne podziwu, że w tym czasie okresowość znajdowała się u szczytu swego rozwoju, że już długi czas przedtem przenikała figurację, czego dowodem są utwory Tomaska i Voriska oraz Schuberta. Nawet w pierwszych figuracyjnych utworach Chopina wpływ budowy okresowej jest jeszcze bardzo znaczny. Wystarczy tu wspomnieć chociażby Preludium As-dur z r. 1834 oraz pierwsze jego Impromptu z tego samego roku, mianowicie Fantaisie-Impromptu op. 66. Być może, utworów tych nie uważał Chopin za godne wydania właśnie dlatego, że pod względem przebiegu figuracji nawiązywały jeszcze do niedawnej tradycji. Dopiero dzięki wnikaniu w istotę figuracji bachowskiej — a, jak wiadomo, Chopin żywił największy podziw dla Bacha — zrozumiał cały sens jej istoty. I stąd pochodzi styczność jego figuracji z fi-

guracją Bacha. Ale szczegół ten bynajmniej nie oznacza, by Chopin zapożyczał się u Bacha, żeby naśladował go lub korzystał z jego motywiki. W wypadku tym chodzi o co innego: o najogólniejsze podstawy tektoniczne figuracji, o takie jej traktowanie, które zapewniałoby nieskrępowany sposób rozprzestrzenienia się linii figuracyjnej. Rzutowanie takiej linii na nową płaszczyznę harmoniczną i formalną musiało doprowadzić do struktury, posiadającej w swym działaniu emocjonalnym odmienny wyraz niż figuracja Bacha. Tak przedstawiałaby się sprawa przy uwzględnieniu tylko pewnych szczegółów figuracji Chopina. Ale szczegóły nie mogą jeszcze stanowić o stylu. Te szczegóły należy ze sobą skoordynować, poznać ich związki przyczynowe i zadania, jakie im wyznaczył kompozytor w utworze.

Nie można powiedzieć, żeby Chopin zupełnie odwrócił się od figuracji opartej na rozczłonkowaniu okresowym. Okresowość działa jeszcze zawsze i będzie czynnikiem ważnym dla całej twórczości Chopina, ale sposób wyznaczenia jej miejsca przebiegu formy figuracyjnej zmienia się właśnie w Impromptu As-dur. Zmiana ta przejawia się w falowaniu, w następstwie po sobie odcinków zbliżających się do budowy okresowej i oddalającej się od niej. Stąd to z jednej strony odcinki takie spełniają bądź to zadanie impulsu, są miejscem, z którego przebieg formy nabiera dopiero siły i rozmachu do dalszego rozwoju, bądź są przejawem dążenia do rozładowania napięć.

I właśnie, gdy zwracamy uwagę na przebieg większych części utworu figuracyjnego, możemy z łatwością skonstatować niemałe różnice pomiędzy impromptus Schuberta a Chopina. U Schuberta ważnym czynnikiem strukturalnym jest powtórzenie. Powtórzenie działa jako wybitna siła organizująca, aczkolwiek materiał melodyczno-harmoniczny ulega zmianom. Na ogół możnaby się dopatrywać pomiędzy Impromptu Es-dur Schuberta a Impromptu As-dur Chopina znacznych zbliżeń formalnych, przebieg bowiem części skrajnych tych utworów wykazuje trzyczęściowość, akcentującą w fazie środkowej najwyższy moment nasilenia ewolucyjnego.

Stwierdzenie takie jest jednak niewystarczające. U Schuberta widzimy najwyraźniejszą formę trzyczęściową z *powrotem fazy pierwszej jako ostatniej*. U Chopina natomiast w żadnym wypadku nie może być mowy o powrocie. U niego chodzi tylko o *nawiązanie, o zdobycie nowego impulsu dla dalszych czynności ewolucyjnych*. U Schuberta moment

rozładowania napięć nie był czymś koniecznym. Chodziło tam raczej o zaokrąglenie pewnego planu tonalnego. U Chopina, w związku z całokształtem budowy utworu, faza trzecia jest energetycznie przeciwieństwem do fazy drugiej. Rozwój dąży tam w przeciwnym kierunku, do uspokojenia, do rozwiązania konfliktu. Stąd to i technicznie i konstrukcyjnie ostatnia faza musiała otrzymać postać odmienną od poprzednich.

Charakterystyczną dla Chopina jest przewaga czynności ewolucyjnych. Tym tłumaczy się pewna dysproporcja pomiędzy fazą pierwszą części figuracyjnych, a fazami drugą i trzecią. Dla Schuberta zaś nie tyle ważny jest czynnik ewolucyjny, ile pewna równowaga rozmiarowa pomiędzy fazami. Toteż fazy te odpowiadają sobie mniej więcej pod względem rozmiarów.

Struktura części środkowej Impromptu Chopina i Schuberta, z uwagi na nowy typ melodyki o charakterze śpiewnym, wskazuje niewątpliwie na stylistyczną zbieżność tych form. Gdy jednak wkroczymy w szczegóły budowy tej części Impromptus obydwóch kompozytorów, z łatwością zauważymy pewne różnice. U Chopina linia melodyczna jest szerzej rozbudowana, ma szerszy oddech, zakreśla większe łuki niż u Schuberta. Ale nie jest to jeszcze czymś najważniejszym. Ze stanowiska formy ważne jest natomiast nawiązanie u Schuberta do części początkowej, przez wykorzystanie w niektórych miejscach ruchu triolowego (por. Impromptu op. 90 nr 2, część środkowa, t. 21—28):

PRZYKŁAD XXIV



Z powyższego więc wynika, że Schubertowi zupełnie nie chodziło o kompletne przeciwstawienie, o pełny kontrast, lecz przeciwnie, o spoistość, jakkolwiek słabą, głównych współczynników formy. Nie można by przez to powiedzieć, że przeciwstawienie nie było tu środkiem konstrukcji. Skorzystał z niego kompozytor, ale jakość jego jest odmienna od przeciwstawienia chopinowskiego w Impromptu As-dur. W związku z tym przekonujemy się, że w zakresie jednego i tego samego środka konstrukcyjnego istnieją pewne odchylenia w jego jakości. Jest to ważne, ponieważ dotychczas ograniczano się zazwyczaj do ogólnego podania charakteru danego środka, nie wchodząc zupełnie w szczegóły jego jakości. A że sprawa ta nie ma znaczenia pobocznego, świadczy o tym forma całości utworu. U Chopina powrót części pierwszej był uwarunkowany jej właściwościami energetycznymi, tzn. tym, że w części tej dokonał się całkowity proces narastania napięć i ich spadku. U Schuberta natomiast zakończenie części pierwszej, chociaż pozornie wydawało by się, że prowadzi do odprężenia, w rzeczywistości jednak zachodzi tam zmiana raczej kolorystyczna, podczas gdy względy harmoniczne nie zapowiadają całkowitego odprężenia. Najlepszym dowodem jest utrzymywanie się trybu mollowego. I to właśnie usprawiedliwia strukturę kody, która wykorzystuje materiał z części środkowej, a w zakończeniu nawiązuje do figuracji części pierwszej. Zachodzi tutaj odwrotny porządek niż u Chopina. Nawiązywanie do części środkowej u Chopina jest bardzo słabo zaznaczone, tak że trudno je zauważyć, u Schuberta zaś stanowi podstawę konstrukcyjną kody. Widomym znakiem łączności melodycznej z częściami skrajnymi utworu jest u Chopina figuracja części skrajnych, która u Schuberta staje się czynnikiem potęgującym ruch. W odróżnieniu od Chopina kończy Schubert swój utwór inaczej, zwiększając efektywną siłę brzmienia *(ff)* i przyśpieszając tempo *(accelerando)*. Stąd nawiązanie do skrajnych części utworu potrzebne było dla zwiększenia ruchu. Chopin, wprowadzając elementy melodyczne z części drugiej, zmniejsza ruch w zakończeniu utworu, do czego dołącza się jeszcze zmniejszenie dynamiki i tempa. Nie pozostaje to bez wpływu na wyraz samego zakończenia, gdyż u Chopina występują przejawy dekompozycji, objawiającej się w stopniowym ograniczaniu zawartości melodyczno-harmonicznej, w materiale z części drugiej (por. przykład XVIII). Schubert zaś kończy bardziej stanowczo: potężnymi f o r z a t a m i.

IV

Około r. 1838 zaczyna się u Chopina najwspanialszy rozkwit jego twórczości. Okres ten, który trwa mniej więcej do roku 1845, dał muzyce polskiej tak wspaniałe dzieła, jak Preludia, Sonaty b-moll i h-moll, Ballady F-dur i As-dur, Scherzo cis-moll, Fantazję
b-moll i h-moll, Ballady F-dur i As-dur, Scherzo cis-moll, Fantazję
Chopina, mianowicie Fis-dur op. 36, napisane w r. 1839 i wydane w rok później (1840). We wspomnianych wyżej utworach nastąpiło przewartościowanie dotychczasowych zdobyczy muzyki wszechświatowej i wprowadziło ją na nowe drogi rozwoju. Oczywiście nie chodzi tu o stworzenie jakichś nowych form, lecz o szczegóły, które wpłynęły na sposób konstrukcji dzieł i tym samym na ich wyraz. Wymownym świadectwem tego jest właśnie I m p r o m p t u Fis-dur, które w ogóle różni się od pozostałych impromptus Chopina. Jeśli chodzi o sposób ujęcia całości, to raczej to właśnie Impromptu zasługuje na miano Fantaisie-Impromptu, a nie pierwsze jego Impromptu cis-moll. Dwa szczegóły odróżniają Impromptu Fis-dur od innych: mianowicie forma i sposób umiejscowienia figuracji. Impromptu Fis-dur nie posiada stereotypowej formy trzyczęściowej A—B—A, lecz stosuje formę pośrednią pomiędzy formą trzyczęściową a formą wariacyjną. Poza tym nie rozpoczyna się ono częścią figuracyjną, ale ustępem o melodyce śpiewnej z zastosowaniem w niektórych miejscach środków ornamentalnych. Odwrócenie się od formy trzyczęściowej nie jest oczywiście zjawiskiem zupełnie nowym. Jest ono tylko czymś szczególnym na gruncie impromptu Chopina. Już u Schuberta spotykamy impromptus, które formy trzyczęściowej — i to takiej o jakiej mówiliśmy poprzednio — nie stosują. Wystarczy tu wspomnieć chociażby Impromptu c-moll op. 90 nr 1 oraz Impromptu B-dur op. 142 nr 3, z których pierwsze jest swobodną formą wariacyjną, drugie zaś typową wariacją z oddzielnie zaznaczonymi odmianami. Utwory te mają jeszcze to wspólne z Chopinem, że rozpoczynają się częściami niefiguracyjnymi. Z uwagi na formę wariacyjną jest to zupełnie uzasadnione, ponieważ w wariacji figuracja występuje prawie z reguły dopiero przy opracowaniu tematu. Niewątpliwie szczegół ten wpłynął i na traktowanie formy w Impromptu Fis-dur Chopina, które, jak zaznaczono, posługuje się środkami wariacyjnymi. Ale jest jeszcze coś innego, co różni ten utwór Chopina od utworów Schuberta tego rodzaju, mianowicie sposób podania materiału tematycznego oraz jego jakość. Aby od razu wejść w sed-

no zagadnień i uchwycić to, co różni Chopina od Schuberta, zestawimy początkowe odcinki Impromptu Schuberta z Impromptu Fis-dur Chopina:

PRZYKŁAD XXV

Schubert: Impromptu c-moll, op. 90, nr 1, t. 1—17

PRZYKŁAD XXVI

Schubert: Impromptu B-dur, op. 142, nr 3, t. 1—8

PRZYKŁAD XXVII

Chopin: Impromptu Fis-dur, op. 36, t. 1—12



Materiał tematyczny Impromptu Schuberta opiera się na najbardziej typowej strukturze okresowej, wykorzystującej zasadę symetrycznego kształtowania. Są tam jasno rozgraniczone poszczególne współczynniki formy, tzn. poprzednik i następnik, nie wykazując żadnych melodycznych ani harmonicznych komplikacji. Materiał tematyczny występuje u Schuberta od razu. Nawet występujący na początku Impromptu c-moll dźwięk „g", będący rodzajem wstępu, nie zmienia w niczym postaci rzeczy, jeśli chodzi o stosunek do Impromptu Fis-dur Chopina. U naszego kompozytora materiał tematyczny nie występuje od samego początku utworu, będąc poprzedzonym ostinatowym wprowadzeniem, które następnie służy jako podkład do właściwego tematu utworu. Ale na tym jeszcze nie koniec.

To ostinato wykazuje samodzielną linię melodyczną o cechach archaicznych. Gdy rozpatrujemy melodię tego wstępu oddzielnie, nie wyczuwamy w niej działania charakterystycznego dla melodyki systemu dur-moll. Przeciwnie, zupełnie wyraźnie słyszymy tam wpływ tonacji kościelnych. Z uwagi na heksachordalną budowę tej linii melodycznej, dość trudno jest jednoznacznie ustalić rodzaj trybu modalnego. Może tu zatem zachodzić tryb dorycki lub eolski. Jestem skłonna przyjąć w tym wypadku tryb eolski, a to z tego powodu, że o właściwościach doryckich musi decydować to, co jest dla niej najtypowsze, a więc zwrot melodyczny, w którym byłby zawarty szósty stopień skali doryckiej, np.:

PRZYKŁAD XXVIII



Pozostawałaby więc druga możliwość, tzn. uznanie trybu eolskiego. Tymczasem wciągnięcie tej linii do współdziałania z czynnikiem harmonicznym zmienia sytuację z tego powodu, że punkty odniesieniowe, zwłaszcza na samym początku przebiegu i w jego zakończeniu, akcentują dźwięki „fis" i „cis" jako tonikę i dominantę górną. Wyłania się zatem trzecia możliwość, czyli odniesienie tej linii do trybu jońskiego, przy czym zakończenie jej przypadałoby na drugim stopniu skali. Ze względu na oddziaływanie czynnika harmonicznego interpretacja taka jest możliwa, jakkolwiek nie konieczna. Nie można bowiem zapominać, że jeśli dla interpretacji właściwości tonalnych wciągalibyśmy najrozmaitsze sposoby zakończeń, względnie możliwości tych zakończeń, otrzymalibyśmy taką wielość najrozmaitszych struktur, które pokrywałyby się ze sobą w różnych trybach. Dlatego też przyszłe badania etnograficzne muszą wreszcie ustalić kryteria, według których właściwości te będą poznawane. W każdym razie nie wystarczy na pewno ani sprowadzenie materiału do martwego szeregu dźwięków skali, ani też do ambitus melodii. Muszą tu być wreszcie pokazane najtypowsze zwroty dla poszczególnych trybów systemu modalnego. Takimi najbardziej typowymi zwrotami będą zwroty zakończeniowe, kadencyjne fraz i okresów, poza tym często powtarzający się tok melodyczny motywów i fraz wewnętrznych. Co do interesującego nas przypadku, to nie można pominąć jeszcze jednego szczegółu niezmiernie ważnego, jeśli chodzi o wykorzystanie linii melodycznej o właściwościach modalnych na podłożu harmoniki funkcyjnej. Otóż w takich wypadkach zdarza się bardzo często, że tonika funkcyjna bynajmniej nie musi pokrywać się z toniką modalną, wobec czego melodia taka spoczywa na innej płaszczyźnie odniesieniowej. Jest to możliwe dlatego, że czynnik harmoniczny, zwłaszcza funkcyjny, posiada zawsze dość siły, aby melodię taką odpowiednio do siebie przystosować. Używając określenia „przystosować" nie mam na myśli jakichś modyfikacji interwałowych melodii modalnych; harmonika funkcyjna posiada tak wiele środków, że nawet najbardziej zawikłane struktury melodyczne potrafi przy pomocy swych środków harmonicznie wyznaczyć, nie zmieniając zupełnie kształtu interwałowego linii. I tu

właśnie okazuje się, że element harmoniczny wykazuje bezwzględną przewagę, jeśli chodzi o właściwości tonalne utworu muzycznego.

Ale w ramach harmoniki funkcyjnej istnieją również możliwości takiego wyznaczenia harmonicznego, które zbytnio nie zacierałyby charakteru linii. Możliwości te odkrył dopiero Chopin i nie szybko znalazł następców. Tkwiły one właśnie w czysto brzmieniowych właściwościach harmoniki. Oto jednym z najbardziej prostych środków czysto brzmieniowych, a zarazem jednym z najtypowszych są ostinata, które sprawiają, że na ich podłożu wyznaczona modalnie melodia nie musi zatracać swych właściwości tonalnych. Tworzą one niejako tło, na którym melodia taka może się rozprzestrzeniać dość swobodnie. Z takim właśnie przypadkiem mamy do czynienia w Impromptu Fis-dur Chopina.

Przenikanie się elementów modalnych z elementami funkcyjnymi występuje już w odcinku ostinatowym. Przeciwstawione tam jest następstwo $+T \quad D^{+}$, zrealizowane przy pomocy dźwięków *fis-cis* < *eis-cis* linii melodycznej, w której zakończenie, oscylujące około dźwięku *gis* dowodzi jej charakteru modalnego. Na uwagę zasługują wynikające z połączenia tych elementów dysonujące współbrzmienia nony i septymy małej. I te współbrzmienia, chociaż są traktowane według praw harmoniki funkcyjnej, posiadają również właściwości czysto brzmieniowe, dzięki czemu charakter modalny uwidacznia się tam dobrze. Do tego dołącza się jeszcze wystąpienie paralelj toniki w formule zakończeniowej ostinatowego odcinka. Otóż na podłożu jego rozwija się właściwy temat Impromptu, który również nie posiada zupełnie jasnej tonacyjnie budowy. Z uwagi na ambitus melodii można by tu raczej mówić o właściwościach miksolidyjskich. Ze stanowiska harmoniki funkcyjnej temat ten rozpoczyna się i kończy na D^{+} — oczywiście jeśli rozpatrujemy ją niezależnie od podkładu harmonicznego. Ciekawa jest nadto strona formalna, bowiem podłoże ostinatowe, wykazujące jednoczęściowość objętą w ramach rozszerzonego sześciotaktu: 6 (+ 1), jest skumulowane z rozszerzonym zdaniem czterotaktowym do przestrzeni sześciotaktowej. Na skutek tego rozszerzenia powstaje pewnego rodzaju dwufazowość, z czego czterotakt (rozszerzony) tworzy pierwszą fazę, zaś powtórzenie końcowego motywu — fazę drugą. W związku z tym powstaje rzeczywiste wydłużenie, a więc to zjawisko formalne, które określa się jako nieprawidłową strukturę w zakresie form okresowych.

10*

Skoro mowa o formie okresowej, nasuwa się pytanie, jaki jest stosunek struktury Impromptu Fis-dur do tej formy. Na podstawie opisanych szczegółów należało by sądzić, że stosunek ten jest raczej bardzo luźny. Modalizm nie sprzyja okresowości, przeciwnie, odpowiada mu raczej technika polifoniczna. I właśnie w związku z tym możemy zrozumieć, dlaczego doszło tam do połączenia ze sobą zasadniczo dwóch samodzielnych, chociaż nie bardzo rozwiniętych linii Ale to nie oznacza jeszcze, aby nie było tam już żadnego śladu okresowości. Gdy przyjmiemy, że charakterystyczną cechą budowy okresowej jest napięcie, które wywołują różnice w nastawieniu energetycznym poprzednika i następnika, czyli mówiąc konkretnie kontrast zastosowanych środków, to w naszym przypadku możemy dopatrzyć się tych przejawów. Dalszy tok Impromptu (t. 13—19) wskazuje, że pierwotnie rzucona myśl przeszła w stadium dalszego rozwoju:

PRZYKŁAD XXIX (t. 13—18)



Dowodzi tego nawiązanie do początku tematu, a nawet do dalszego jego przebiegu, jak to widzimy z zestawienia następujących odcinków:

PRZYKŁAD XXX



Do tego dołącza się jeszcze pochód ostinatowy, jakkolwiek oparty na innych postępach niż poprzednio. A jednak to pokrewieństwo

wcale nie przyczynia się do zaakcentowania nastawienia stabilizacyjnego w przebiegu, będąc świadectwem rzeczywistego kontrastu. Kontrast ten przejawia się w najrozmaitszy sposób, a więc w melodyce, która zaczyna operować krótkimi oddechami, w harmonice, gdzie na skutek postępów chromatycznych otrzymujemy odniesienie drugiego stopnia do trójdźwięku prowadzonego toniki oraz w formie, podkreślającej partykulację przebiegu. W wyniku tego zmienia się wyraz tego odcinka, który ożywia się znacznie i stanowi jakby kontrast do poprzedniego odcinka, posiadającego charakter zbliżony do chorału. I w tym wypadku zachodzą ciekawe zaburzenia formalne, o ile formę rozpatrujemy ze stanowiska budowy okresowej. Porównując niniejszy odcinek z odcinkiem poprzednim, z jednej strony możemy stwierdzić skrócenie (t. 13—15), z drugiej zaś wydłużenie spowodowane powtarzaniem tego samego motywu (t. 15—19). Zachodzi tu nawet zjawisko potęgowania wydłużenia dokonanego przy pomocy zabiegów ornamentalnych.

Ponieważ wszystkie te szczegóły dowodzą zmiany energetycznego nastawienia i są źródłem istotnego napięcia, przeto nic nie stoi na przeszkodzie, żebyśmy odcinek od t. 13 uznali za rodzaj następnika. Rzecz jasna, mimo wszystko będzie to struktura niezupełnie prawidłowa, gdyż rozkład napięć jest nieco odmienny niż w prawidłowej srtukturze okresowej. Dalszy tok Impromptu opiera się na powtórzeniu dotychczasowego materiału z pewnymi zmianami. Zmiany te są natury melodycznej w odcinku spełniającym rolę poprzednika. Bardziej zaś istotne występują w następniku, gdzie obok skrócenia przestrzeni zachodzi jeszcze zmiana harmoniki w kierunku podkreślenia dominanty dolnej (do której wprowadził kompozytor odniesienia drugiego stopnia) oraz zaakcentowania tonacji zasadniczej.

PRZYKŁAD XXXI





Opisane powyżej szczegóły odnoszą się do pierwszej części Impromptu, która, jak widzimy, obejmie rodzaj ostinatowego przejścia oraz dwukrotne wystąpienie części obejmujących współczynniki formy okresowej. Na podstawie tego ogólnego spostrzeżenia można by przypuszczać, że mamy tu do czynienia ze strukturą dość prostą. Jednak już nasze dotychczasowe rozpatrywania wykazały, że bynajmniej tak nie jest. Pomijając względy tonalne, już sama budowa formalna jest dość złożona, w której do szczególnego znaczenia dochodzą takie środki konstrukcyjne, jak rozszerzenie i skrócenie. Obecnie zachodzi pytanie czy dalszy odcinek (t. 30—38) należy włączyć jeszcze do części pierwszej Impromptu, czy też uznać go za coś innego. Jeśliby chodziło o rytmikę tego odcinka oraz o jego fakturę akordową, to bezwzględnie występują tu bardzo znaczne różnice. Jednakże niektóre szczegóły melodyczne, jak i strona harmoniczna, wskazują wyraźnie na pokrewieństwo z odcinkami poprzednimi:

PRZYKŁAD XXXII (t. 30—38)

(riten.)

Wprawdzie Leichtentritt[20]) przywiązuje dość wielką wagę do pokrewieństwa melodycznego, jednakże trudno przypuścić, aby obecność i pokrywanie się motywów zaważyło w stanowczy sposób na charakterze całości tego nowego odcinka. Należy jednak uznać rolę, jaką spełnia dla charakteru przebiegu jego całość. Otóż sam jeden motyw, izolowany od dalszego przebiegu, może się nam wydawać bliźniaczo podobny do jakiegoś drugiego motywu i w rzeczywistości takie pokrewieństwo może zachodzić, ale jego koordynacja z całością przebiegu może być tego rodzaju, że nie odczuwamy tego pokrewieństwa. Nie można zaprzeczyć Leichtentrittowi, że istnieje tu pokrewieństwo motywiczne, lecz nie oznacza to jeszcze, że przez to została podkreślona spoistość w charakterze poszczególnych odcinków. Gdy zaś przypomnimy sobie początkową uwagę o wariacyjnym charakterze Impromptu Fis-dur, zrozumiemy, że czymś istotnym bynajmniej nie jest pokrewieństwo w charakterze poszczególnych odcinków w utworze, lecz przeciwnie, ich kontrast, co jest cechą form wariacyjnych. Taki wypadek zachodzi właśnie w naszym utworze, gdzie podkreślanie kontrastu w oparciu o wspólny materiał motywiczny stało się niejako zasadą. Mimo to należało by jeszcze wyjaśnić, dlaczego w tym ostatnim odcinku części pierwszej Impromptu kompozytor stosuje budowę akordową i jasno podkreśla właściwości tonacyjne utworu, tzn. tonację Fis-dur. To podkreślenie siły koordynacyjnej czynnika harmonicznego ma niewątpliwie głębszy sens. Zadaniem jego jest zamknięcie pierwszej części w zwarte ramy tonalne, tak jak to widzimy w zakończeniu utworów opartych na harmonice systemu dur-moll. Dążenie w tym kierunku jest tu zupełnie świadome, bowiem kompozytor stara się o osiągnięcie i stabilizację zupełnie wyraźnie, w rezultacie czego odcinek ten wykazuje prostą budowę okresową z zakończeniem poprzednika na D^{+}, następnika zaś na T^{-} przy powtórzeniu tego samego materiału ze zmianą tylko rejestru. Postaci rzeczy nie zmienia zupełnie rozszerzenie następnika do pięciotaktu w sposób sztuczny przez dodanie motywu opartego na rytmie zrywanym. Ale poszczególne części formy nie rozwijają się niezależnie od siebie. Toteż chcąc wejść głębiej w przyczyny takiej, a nie innej struk-

---

20) Op. cit., str. 186—187

tury i tym samym wyrazu interesującego nas odcinka, nie możemy ominąć tego, co następuje po nim, a więc części następnej. Wykorzystanie motywu z rytmem zrywanym nabiera specjalnego znaczenia, jeżeli uświadomimy sobie, że rytm ten jest podstawą tektoniczną części następnej, że stosuje go kompozytor zarówno w linii melodycznej jak i w akompaniamencie. Dlatego też końcowy odcinek części pierwszej łączy się integralnie z częścią drugą.

Druga część Impromptu Fis-dur jest właśnie tym czynnikiem formalnym, który zbliża utwór do formy trzyczęściowej. Część ta spełnia rolę ustępu centralnego, podobnie jak w poprzednich impromptus części niefiguracyjne o szeroko rozbudowanej kantylenie. I w tym wypadku nie można by powiedzieć, aby druga część Impromptu Fis-dur nie posiadała kantyleny o szerzej rozpiętych łukach melodycznych. Mimo to różni się ona w sposób zasadniczy od poznanych dotychczas współczynników formy impromptu Chopina. W poprzednich impromptus części środkowe posiadały charakter liryczny, w tym zaś wypadku część ta otrzymuje charakter heroiczny, marszowy, fanfarowy:

PRZYKŁAD XXXIII (t. 39—42)

Dynamika święci tu swoje triumfy, dążąc do wielkiego spotęgowania siły (ff), z czym w wielkim stopniu współdziała faktura fortepianowa, tzn. zdwojenia oktawowe:

PRZYKŁAD XXXIV (t. 47—50)



Heroiczny charakter podkreśla również harmonika. Nie chodzi tu bynajmniej o jakieś skomplikowane środki harmoniczne, gdyż takich w tym miejscu nie ma, lecz o samo zjawisko modulacji, tj. o nagłe przejście z Fis-dur do D-dur, tonacji będącej zasadniczą dla części drugiej utworu. Ta zwodnicza kadencja, która w tonacji Fis-dur posiada znaczenie funkcyjne

$$D_1^{+} \circ T$$

powoduje automatycznie rozjaśnienie barwy przywodzącej na myśl dźwięk dętych instrumentów blaszanych. Podniosły charakter części drugiej umie Chopin stworzyć nawet przy pomocy środków najprostszych, dowodem czego jest podkreślenie dominanty dolnej w dalszym jej przebiegu. Ten marszowy charakter znajduje swój wyraz ponadto w środkach formalnych, mianowicie w ścisłym przestrzeganiu następstwa zdań czterotaktowych, tak że budowa okresowa występuje tu w postaci zupełnie normalnej. Całość części drugiej składa się zatem z dwóch okresów ośmiotaktowych, z czego w drugim ulega rozszerzeniu następnik o cztery takty.

Gdyby Impromptu Fis-dur było stereotypową formą trzyczęściową, typu A—B—A, to w konsekwencji po części środkowej powinnaby nastąpić część pierwsza z tonacją zasadniczą utworu. Tymczasem dzieje się tu rzecz zgoła nieoczekiwana. Oto zamiast powrotu do tonacji Fis-dur, kompozytor zmierza do F-dur, przeprowadzając zupełnie ściśle proces modulacyjny:

PRZYKŁAD XXXV (t. 58—61)



Ciekawy jest ten proces. W wypadku normalnej modulacji klasycznej przejście z dominanty dolnej w tonacji D-dur do F-dur dokonywałoby się prostą drogą przez wprowadzenie dominanty górnej drugiego stopnia w F-dur:

PRZYKŁAD XXXVI



Czynnikiem decydującym byłby zazwyczaj krok chromatyczny, który obniżałby tercję wyznacznika dominanty dolnej, przy czym równocześnie następowałaby zmiana następstwa akordowego. Tymczasem między dominantą dolną w D-dur a dominantą górną w F-dur wprowadza Chopin szereg następstw, które należą już do środków późno-romantycznych.

Z następstw tych wynika, że na podłożu tercji dominanty górnej drugiego stopnia w F-dur występuje czterodźwięk paralelny odpowiadającej jej mollowej dominanty dolnej, który uzasadnia dalsze następstwo, mianowicie wprowadzenie dźwięku „*des*", będącego w rzeczywistości tercją mollowego wyznacznika dominanty dolnej w F-dur. W toku tej modulacji nastąpiła więc transformacja wyznacznika dominanty górnej drugiego stopnia w mollową dominantę dolną z sekstą zamiast kwinty, z równoczesnym podwyższeniem jej dźwięku zasadniczego. Cały ten przebieg modulacyjny nie jest zwykłą tylko zabawką konstrukcyjną. Nie jest on również jedyną drogą dla osiągnięcia tonacji F-dur. Chodzi tu przede wszystkim o to, aby tonacji tej nadać odpowiednie o ś w i e t l e n i e, które harmonizowałoby z dynamiką dalszego przebiegu, mianowicie jego pianissimem [21]).

---

[21]) Bronarski jest zdania, że „słynna modulacja do repryzy w Impromptu 2 polega na zmianie $S^{6<}_{1<}$ w D-dur na takiż akord w F-dur" (op. cit., str. 280).

Gdyby Chopinowi chodziło tylko o modyfikację formy A—B—A, to napewno w dalszym przebiegu utworu, nie byłby wprowadzał zmiany tonacji. Rzecz w tym, że Chopin nie przeznaczył dla Impromptu Fis-dur formy repryzowej, tzn. formy, która w końcowym swoim stadium nawiązuje zarówno do tematyki początku utworu jak i do jego tonacji. W Impromptu Fis-dur Chopin świadomie stosuje technikę wariacyjną, wprowadzając ją stopniowo właśnie w dalszym toku utworu. Świadome stosowanie techniki wariacyjnej uzasadnia wprowadzenie odmiennej tonacji, tj. F-dur. O czynniku wariacyjnym świadczy figuracja oparta na ruchu triolowym, stanowiącym towarzyszenie do linii tematycznej. Ponieważ uwzględnione jest również podłoże ostinatowe, przeto zostało ono wciągnięte w tok figuracji.

PRZYKŁAD XXXVII (t. 61—66)



Jest to typowa figuracja chopinowska, w której nie mamy do czynienia tylko z rozłożonymi akordami, ale która zawiera w sobie elementy ruchu melodycznego. I w tym wypadku określenie „polimelodyka" ma niewątpliwe uzasadnienie, bowiem wyodrębniają się tutaj dwie linie melodyczne, jedna jasno zarysowana, będąca tematem zasadniczym, druga zaś wprzęgnięta w tok figuracji. W większym jeszcze stopniu przejawia się czynnik figuracyjny w dalszym toku utworu. Zapowiedzią tego są drobne zmiany w odcinku odpowiadającym następnikowi tematycznego poprzednika.

PRZYKŁAD XXXVIII (t. 67—72)



Czymś jednak najbardziej charakterystycznym jest powrót do tonacji zasadniczej w drugim okresie rozprzestrzenienia się tematu, kiedy doznaje on już większych zmian melodycznych.

PRZYKŁAD XXXIX (t. 73—78)



W przypadku tym zmiany te są jeszcze bardziej istotne, chociażby z tego powodu, że dołącza się tu figuracja i to nie tylko, jak pierwotnie, w ręce lewej, ale już w obydwóch rękach. Poza tym pierwotna jedność tonacyjna została przełamana. W pierwszej części utworu, jak wiemy, obydwa okresy utrzymane były w tej samej tonacji, obecnie natomiast znalazły się w dwóch różnych tonacjach, oddalonych od siebie o pół tonu (F-dur — Fis-dur). Jest rzeczą znamienną, że to przejście z jednej tonacji do drugiej bynajmniej nie zostało przygotowane jakimś dłuższym procesem modulacyjnym.

Mimo to nie można by powiedzieć, żeby w tym wypadku zachodziło proste zestawienie obok sobie dwóch różnych tonacji. Akord *d* + *fis* + *a* + *c* spełnia tu rolę akordu modulującego jako środek enharmoniczny. W tonacji F-dur interpretujemy go jako *d* + *fis* + *a* + *his*, co oznacza w pierwotnym znaczeniu czterodźwięk prowadzący toniki mollowej, tzn. taki wyznacznik, gdzie zamiast trójdźwiękowej jego formy, występuje forma czterodźwiękowa, powstała na skutek wprowadzenia górnej i dolnej prowadzącej do kwinty trójdźwięku. Określenie „czterodźwięk prowadzący toniki" nie bardzo tu jest na miejscu. Nikt przecież nie może wyczuć, że akord ten ma być właśnie wyznacznikiem funkcji toniki, chociażby najbardziej zmodyfikowanej. Teoria muzyki zna jednak jeszcze jedną możliwą interpretację tego akordu, mianowicie jako alterowanego wyznacznika dominanty dolnej[22]). Ale i w tym wypadku niewiele możemy wytłumaczyć, gdyby chodziło nam o wynalezienie takiego akordu, który zupełnie dobrze odczuwalibyśmy w tonacji Fis-dur jako jej właściwy. Rzecz w tym, że takiego akordu nie znajdziemy, bowiem samo połączenie harmoniczne, tzn. przejście z akordu *d* + *fis* + *a* + *c* na *Cis* jest pewnego rodzaju nieoczekiwaną niespodzianką. I właśnie to nieoczekiwane następstwo jest najwłaściwszą cechą połączenia, będącego przejawem modulacji enharmonicznej. Z uwagi na ortografię i logikę harmoniczną, ale pojmowaną czysto papierowo, stosuje się przemianowywanie odpowiednich dźwięków. Zabieg ten jednak bynajmniej nie pomaga do zrozumienia całego połączenia, gdyż rozwiązywanie domniemanych dźwięków prowadzących odbywa się tu przeważnie w sposób sztuczny. Tak wygląda sprawa przy najbardziej charakterystycznych modulacjach enharmonicznych — i to jest najistotniejszą ich cechą, do tego stopnia, że modulacji, które nie są niespodziankami w znaczeniu brzmieniowo-ruchowym, lecz tworzą łagodne przejścia, nie można nazwać właściwymi modulacjami enharmonicznymi. Szczegół ten jest ważny, jeśli chodzi o scharakteryzowanie modulacji w naszym przypadku. Nie można zaprzeczyć, że stopień wrażenia, jakie wywołuje ta niespodzianka, jest mniejszy niż dzieje się to zazwyczaj. Toteż modulacja ta ma charakter raczej łagodny. Nie trudno zorientować się, jaka jest przyczyna tego zjawiska, skoro się weźmie pod uwagę, że poprzedzające je następstwa harmoniczne, wykorzystujące odniesienia dominantowe do trójdźwięku prowa-

---

22) W tym znaczeniu interpretuje go Bronarski (l. c.).

dzącego toniki *(a + c + f)* łagodzą w pewnym sensie to przejście z tego powodu, że akord *d + fis + a + c* jest wyznacznikiem funkcji dolno-dominantowej.

Jak widzimy, Chopin wykorzystuje modulację w Impromptu Fis-dur w trzech różnych miejscach. W pierwszych dwóch wypadkach modulacja stosowana jest jako środek dystynkcyjny pomiędzy poszczególnymi częściami utworu, w trzecim zaś wypadku pojawia się ona wewnątrz tej samej części. Pozornie nie zgadzało by się to z poprzednim naszym poglądem, że zjawisko modulacji łączy się nierozerwalnie z przejawami formalnymi. Tymczasem problemów modulacji, jak w ogóle wszelkich innych przejawów na gruncie formy, nie można traktować schematycznie. Trudno było by zaprzeczyć, że najczęściej modulacja występuje równolegle ze zmianą struktury lub materiału tematycznego. Istnieją jednak przypadki, w których takie kryteria nie mogą mieć miejsca. Odnosi się to przede wszystkim do form wariacyjnych oraz do tych części formy, które, wykorzystując pracę tematyczną, są przetworzeniami pierwotnego tematu. Naturalnie i w tych wypadkach działa czynnik formalny, ale ujęty nieco inaczej niż w strukturach prostych. Wiemy, że istnieją formy, gdzie tego rodzaju czynności są czymś istotnym dla ich budowy. Toteż i w rozpatrywanej części Impromptu modulacja, jakkolwiek nie występuje ze zmianą materiału tematycznego, mimo to spełnia ważną funkcję tektoniczną, staje się po prostu środkiem wariacyjnym, nadając dwa nowe oświetlenia pierwotnemu materiałowi tematycznemu. Jedno, gdy temat pojawia się w tonacji F-dur, drugie gdy do niej powraca. Zjawisko to jest źródłem urozmaicenia, jest odmianą tego, co było poprzednio, a więc należy do atrybutów techniki wariacyjnej. Ze stanowiska formy, modulacja ta ma jeszcze inne znaczenie. Stanowi ona niejako przejście do końcowego stadium rozwoju formy utworu, tj. do jego części końcowej. Przygotowanie takie nabiera w naszym wypadku szczególnego znaczenia. Oto część końcowa utworu, oparta na szybkiej figuracji melodycznej, stanowi znaczny kontrast do części poprzednich. Dlatego też przygotowanie tonacji zasadniczej łagodzi do pewnego stopnia ten kontrast.

Powyższe spostrzeżenia nie wyczerpują jednak wszystkiego, co dotyczy trzeciej części Impromptu Fis-dur. Ponieważ czynnik wariacyjny dochodzi tu do szczególnego znaczenia, należało by więc wspomnieć, jakim przeobrażeniom ulega linia melodyczna tematu. W tym celu przeciwstawimy drugi okres pierwszej części jego odmianie wariacyjnej:

PRZYKŁAD XL



Przede wszystkim skonstatować musimy zmiany natury melicznej i rytmicznej. Zmiany pierwszego rodzaju idą przeważnie w kierunku kolorowania dźwięków głównych melodii przy pomocy drobnych wartości rytmicznych, aczkolwiek nie brak również dowodów, że kompozytor stosuje czynność odwrotną, tzn. uproszczenie pierwotnego rysunku, jak to np. można zauważyć w pierwszym takcie przykładu, gdzie skasowany został obiegnik, a nuty ornamentalne *fisis* i *gis* stały się właściwymi członami melodii. Gdy porównamy to z pierwotną postacią linii tematycznej, nie trudno zauważyć, że nastąpił tu jedynie powrót do ujęcia początkowego. Zmiany rytmiczne odnoszą się do pomniejszenia wartości rytmicznych i do przedstawienia ich w innym stosunku czasowym. Ponadto nie brak jeszcze wstawek, które bynajmniej nie są czymś dowolnym, ale, jak dowodzą takty czwarty i piąty przykładu, zmodyfikowane ujęcie rytmiczne posłużyło kompozytorowi za wzór motywiczny do uzyskania możliwości dalszego prowadzenia linii melodycznej w ten sposób, aby nie traciła kontaktu z zakończeniem danego odcinka melodycznego.

Ale nie tylko ten szczegół jest świadectwem, że kompozytor nie postępuje w tym wypadku dowolnie. Oto w t. 5 nawiązuje równocześnie do początku linii tematycznej, dzięki czemu jest jeszcze bardziej podkreślona spoistość przebiegu. Takie nawiązywanie do zmodyfikowanych części tematu nie jest niczym szczególnym

w utworach wariacyjnych, przeciwnie, występuje dość często; niekiedy modyfikacje takie stają się nawet podstawą dla stworzenia samodzielnych odmian wariacyjnych, które jako całość daleko już odbiegają od pierwowzoru. W Impromptu Fis-dur Chopina nie brak również i na to dowodów, jak to wynika z ostatnich trzech taktów przykładu, gdzie stale powtarza się jeden i ten sam dźwięk *(cis)*. To oddalenie się od tematu nie jest jednak nieuzasadnione. Występuje ono w końcowych taktach części trzeciej i ma za zadanie zadokumentować z jednej strony niejako chwilowe zużycie się materiału tematycznego, z drugiej zaś podkreślenie działania czynnika stabilizacyjnego, który by jako formuła melodyczna, oparta na powtórzeniu, był namiastką końcowej pseudo toniki. O harmonicznym znaczeniu tego zakończenia części świadczy również uproszczenie następstw harmonicznych, które w porównaniu z częścią pierwszą stosują środki, pozostające względem toniki w bliższym stosunku odniesienia niż poprzednio.

Ostatnia część Impromptu Fis-dur rozwija się pod znakiem znacznego ożywienia ruchu. Figuracja z ruchu triol ósemkowych przechodzi tam w ruch trzydziestodwójkowy. W następstwie tego zmienia się charakter ostatniej części Impromptu, stając się lekkim, zwiewnym i perlistym. Figuracja przenika linię melodyczną przeznaczoną dla prawej ręki, przezwyciężając właściwy materiał tematyczny. Wprawdzie Leichtentritt [23]) usiłuje odnaleźć główne dźwięki melodii w linii figurowanej, jednakże takie podejście jest mało przekonywające. Zachodzący tam tok figuracji, oparty w zasadzie na pochodzie gamowym w górę i w dół, dopuszcza wprawdzie takie spekulatywne dociekanie, ale w odczuwaniu tego gamowego pochodu jesteśmy raczej skłonni wyczuć tylko trzy punkty główne, mianowicie: wyjściowy, kulminacyjny i opadający. Odnalezienie natomiast dźwięków, jakkolwiek nie jest trudne, to jednak z powodu ich wartości rytmicznych (trzydziestodwójki) nie są one w stanie skoncentrować uwagi słuchacza. Gdyby chodziło o styczność, jaką posiada lilnia tematu z linią figuracji, to w tym wypadku należało by wskazać tylko na paraboliczny jej kształt, a więc na wzniesienie się do pewnego punktu oraz opadanie do punktu wyjściowego. Ale szczegół ten nie jest jeszcze wystarczającym dowodem pokrewieństwa tematycznego, chociażby z tego prostego powodu, że w temacie proces parabolicznego rozwoju lnii odbywa się na prze-

---

[23]) op. cit., str. 190.

strzeni 4 taktów, tu zaś dokonuje się w obrębie jednego taktu. A jednak nie można wykluczyć pokrewieństwa pomiędzy linią tematyczną Impromptu, a jego ostatnią częścią. O tym pokrewieństwie decyduje materiał przeznaczony dla lewej ręki, który jest modyfikacją podłoża ostinatowego tematu.

PRZYKŁAD XLI (t. 82—84)



Oczywiście nie może tu być mowy o jakiejś identyczności. Ale to nie jest najważniejsze, przeciwnie, zachodząca różnorodność, dowodząca modyfikacji pierwotnego materiału, świadczy o działaniu czynnika wariacyjnego, który odgrywa tak wybitną rolę w omawianym utworze, stając się czynnikiem formotwórczym. W trzecim takcie ostatniej części Impromptu można nawet dopatrywać się (w lewej ręce) początkowych motywów linii tematycznej, w dalszym jednak przebiegu znika i to świadectwo nawiązania do pierwotnego materiału. Linia figuracyjna, w której Leichtentritt odnajduje elementy tematyczne, posiada dla nas raczej charakter towarzyszenia, opartego na jednej formule figuracyjnej, mianowicie na wspomnianym już gamowym wznoszeniu się i opadaniu. A gdy obecnie przyjrzymy się bliżej stronie formalnej interesującej nas części, zauwa-

11

żymy, że, podobnie jak pierwsza część utworu, wykazuje ona rozczłonkowanie na odcinki sześciotaktowe, z czego ostatni ulega rozszerzeniu. A gdy do tego dodamy, że pierwsze dwa odcinki sześciotaktowe, a więc mniej więcej dwie trzecie części, są oparte na pochodzie gamowym, wówczas przekonamy się, jak wielką rolę odgrywa wspomniany rodzaj figuracji. Oprócz innych form figuracji wymienić jeszcze należy figurację akordowo-melodyczną, gdzie czynnik melodyczny zostaje spotęgowany przez nuty nieakordowe, zwłaszcza boczne. I w tym wypadku nie brak nawiązań do ostinatowego podłoża Impromptu. Nawet samo zakończenie części figuracyjnej nie jest pozbawione owych czteroczłonowych motywów, które tym razem oparte są na postępach chromatycznych.

Spotęgowanie ruchu w końcowej części utworu nie jest podyktowane wyłącznie fantazją kompozytora, ale posiada głębszy sens formalny. Zadaniem jego jest przyspieszenie, jakie zazwyczaj spotyka się w ostatnich częściach utworów szerzej rozbudowanych, jak np. w formach cyklicznych lub wariacyjnych. Również rozluźnienie materiału tematycznego jest w takich wypadkach dość częstym zjawiskiem. Po prostu mamy tu do czynienia jakby z finałem w miniaturze. Biorąc te wszystkie szczegóły pod uwagę, stwierdzamy, że Impromptu Fis-dur Chopina, mimo pozornie swobodnej, jakby fantazyjnej struktury, wykazuje budowę nadzwyczaj logiczną, odpowiadającą ukształtowaniom szeroko rozbudowanym. Różnica polega tylko na rozmiarach części, które u Chopina zostały znacznie zredukowane. Wobec tego, że w ostatniej części wyczuwamy zupełnie dobrze zbliżające się zakończenie utworu i że istotnie część ta może być z powodzeniem uważana za właściwą część finałową Impromptu, przeto powtórzenie w samym zakończeniu utworu części akordowej posiada charakter kodalny. Nie jest to jednakże koda dowolna, którąby była tylko zwykłą pozą, ale ma ona za zadanie utwierdzić zakończenie zarówno pod względem wyrazu jak i tematyki. Koda taka jest właśnie tą silną ramą, która w stanowczy sposób zamyka utwór.

Podczas gdy Impromptu As-dur Chopina wykazywało pewne pokrewieństwo, aczkolwiek luźne, z Impromptu Es-dur Schuberta, to Impromptu Fis-dur jeszcze dalej odchyla się od stosowanych przez Schuberta układów formalnych w tego rodzaju utworach. Jest ono czymś zgoła niespotykanym u poprzedników Chopina. Wprawdzie Schubert, jak już zaznaczyliśmy, posługiwał się formą wariacyjną w swoich impromptus, to jednak w tym wypadku zasadę wa-

riacji przeprowadzał zupełnie konsekwentnie, do tego stopnia, że np. w swym Impromptu B-dur stosuje zupełnie normalny temat z wariacjami, co później zostało wykorzystane przez Schumanna w jego Impromptu op. 5, będącym wariacjami na temat z *Romance varié* (op. 3) Klary Wieck.

Chopin natomiast łączy w sposób pomysłowy formę okresową z formą wariacyjną. Początkowa faza rozwoju utworu nie zdradza u niego typowej formy wariacyjnej. Przeciwnie, pierwsza część utworu dowodzi raczej zastosowania kunsztownej formy okresowej, gdzie kompozytor zrywa ze stereotypowym układem symetrycznym (4 + 4 lub 8 + 8) przełamując szranki zwykłej okresowości. Dopiero część środkowa Impromptu zmienia sytuację na korzyść stereotypowego układu okresowego. Ale ta właśnie część jest jednocześnie dowodem przenikania się prostej formy okresowej A—B—A z formą wariacyjną. Czynnik wariacyjny zaczyna działać dopiero w miejscu najbardziej niespodziewanym w formie okresowej, mianowicie przy powrocie części pierwszej. I tu właśnie przywraca Chopin znaczenie figuracji dla impromptu, gdyż figuracja wyznacza zarazem podstawę tektoniczną utworu.

W sumie, Impromptu Fis-dur jest formą, która z budowy okresowej przechodzi w formę wariacyjną. Wprawdzie Schubert stosuje również inną, swobodniejszą formę wariacyjną, gdzie nie ma rozgraniczenia pomiędzy poszczególnymi odmianami, gdzie forma wariacyjna jest jakby jednolitą bryłą, mimo to nawet budowa tego rodzaju niezupełnie pokrywa się z formą zastosowaną przez Chopina. Mam tu na myśli Impromptu c-moll op. 90, nr 1 Schuberta, będące właśnie taką swobodniejszą formą wariacyjną. Już sam materiał tematyczny w Impromptu Schuberta różni się od materiału Chopina. Przede wszystkim melodyka Schuberta wykazuje niewątpliwie wpływy melodyki wokalnej. Wyczuwa się tam, jakby Schubert był inspirowany przez jakiś tekst poetycki, którego nie podłożył. Poza tym melodyka Schuberta wykazuje najprostszą strukturę okresową typu symetrycznego, przenikając niemal cały utwór. Nawet te miejsca, w których dochodzi do znaczenia czynnik wariacyjny, a więc gdzie linia melodyczna ulega zmianom i rozbudowaniu, nie można zauważyć, aby rozwojem melodii kierowało nastawienie czysto instrumentalne, które tak silnie oddziaływuje w Im-

11*

promptu Chopina. Chopin, jak już niejednokrotnie podkreślaliśmy, stworzył formę mieszaną, pośrednią pomiędzy ukształtowaniem trzyczęściowym z repryzą a formą wariacyjną. Stąd wyodrębnia się u niego jakby część środkowa, która kontrastuje z częściami innymi. I w Impromptu c-moll Schuberta możemy również zauważyć pewne odcinki odbiegające melodycznie od tematyki utworu, ale odcinki te są z jednej strony zbyt małych rozmiarów, tak że nie mogą stanowić właściwego przeciwstawienia, jak to widzimy w Impromptu Fis-dur Chopina, z drugiej zaś strony posiadają charakter grupy epilogującej, sprawiając wrażenie jakby były rodzajem postludium w pieśni solowej. Oczywiście nie oznacza to, że Schubert nie stosuje formy trzyczęściowej. O tym przekonaliśmy się zresztą przy omawianiu jego Impromptu Es-dur w związku z rozpatrywaniem Impromptu As-dur Chopina. Dowodzą tego także inne impromptus, jak np. As-dur op. 90, nr 4 i As-dur op. 142, nr 2. Poza tym można dopatrywać się trzyczęściowości i w Impromptu G-dur (Ges-dur) Op. 90, nr 3 i Impromptu f-moll op. 142, nr 1, jakkolwiek utwory te, w szczególności zaś drugi z nich, nie dadzą się w zupełności podporządkować pod zwykłą formę okresową typu A—B—A. Nie znaczy to jednak, by impromptus Schuberta nie odznaczały się pomysłowością budowy formalnej. Podobnie jak Chopin, a może nawet w większym jeszcze od niego stopniu, nie poprzestaje na jednym układzie formalnym, ani nawet nie ogranicza impromptu do jakiegoś specyficznego, stale powtarzającego się typu, ale dąży do nadania swym impromptus jak największej różnorodności formalnej i wyrazowej.

V

Impromptu Ges-dur op. 51 jest ostatnim utworem Chopina tego rodzaju. Podobnie jak Impromptu Fis-dur, pochodzi ono z najwspanialszego okresu jego twórczości, zostało bowiem napisane w roku 1842 [24]), wydane zaś w r. 1843.

Gdy utwór ten rozpatrujemy pobieżnie, to stwierdzamy, że trzyma się tam Chopin pierwotnej zasady kształtowania, posługując się trzyczęściową formą A—B—A. A więc jest to ten sam typ, który

---

24) Binental, op. cit. — tabela.

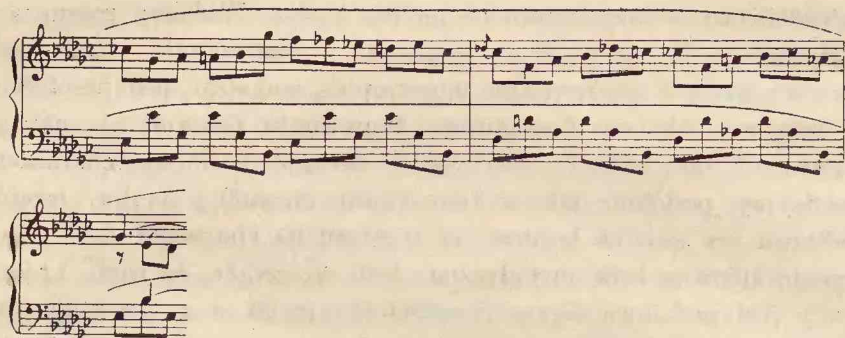
stwierdziliśmy w Impromptu cis-moll i As-dur. Widzimy zatem, że trzyczęściowa forma A—B—A przeważa w impromptus Chopina. Pokrewieństwo z poprzednimi impromptus widoczne jest nie tylko w ogólnym układzie formalnym Impromptu Ges-dur, ale nawet w pewnych szczegółach. Oto części skrajne posiadają charakter figuracyjny, podobnie jak w Impromptu cis-moll i As-dur, część środkowa zaś stanowi kontrast ze względu na charakter i szeroko rozpiętą śpiewną linię melodyczną. Jeśli się zważy, że ruch *triolowy* jest podstawą figuracji części skrajnych, a nawet staje się czynnikiem kształtującym towarzyszenie harmoniczne części środkowej, wówczas otrzymamy jeszcze jeden szczegół dotyczący pokrewieństwa Impromptu Ges-dur z impromptu As-dur. Wymienione powyżej szczegóły stanowią zatem punkty styczne z poprzednimi impromptus.

Mimo to należą one raczej do cech zewnętrznych budowy formalnej. Istotnie, mimo figuracji, ruchu triolowego, nie mówiąc już o tak bardzo ogólnej zasadzie kształtowania, jaką jest forma A—B—A, znajdujemy tam nieco odmienne podejście kompozytora do zagadnień konstrukcyjnych formy figuracyjnej. Dotyczy to zarówno mniejszych odcinków przebiegu formalnego jak i poszczególnych części formy. W odróżnieniu np. od Impromptu As-dur już sam początek utworu nastawiony jest na większą zwartość przebiegu melodycznego, przy jednocześnie szerzej rozpiętym łuku melodycznym.

PRZYKŁAD XLII (t. 1—6)

Op. 51

Vivace



Przykład ten wskazuje, że czymś istotnym w utworze jest figuracja, jej nieprzerwany ruch, który decyduje o kształtowaniu się linii melodycznej. Toteż kompozytor zaczyna utwór od figuracji, rezygnując początkowo nawet z towarzyszenia harmonicznego, które wchodzi dopiero po dwóch taktach, gdy już dobrze zostały zaakcentowane pewne zwroty melodyczne, stanowiące podstawę motywiczną sfigurowanej linii. Określenie „motyw" nie odpowiada w tym wypadku w zupełności temu zjawisku, które zazwyczaj określamy tą nazwą. Chodzi tu raczej o pewne charakterystyczne następstwa interwałowe w ruchu triolowym, które łatwo wyodrębniają się i zwracają na siebie uwagę. Takim następstwem interwałowym jest przede wszystkim druga triola w takcie pierwszym oraz kwarta w takcie drugim. Gdy obecnie dokładnie zbadamy tok linii melodycznej w taktach następnych, spostrzegamy, że wspomniane charakterystyczne triolowe motywy umiejscowiane są w różny sposób. Oto drugi motyw zestawiony jest w takcie trzecim bezpośrednio z motywem pierwszym, w rezultacie czego występuje jakby pewnego rodzaju przesunięcie w następstwie motywów. Prócz tego nie wszystkie takty wykazują zawartość wskazanych składników formalnych. Niekiedy występuje tylko jeden z nich, jak np. w takcie czwartym. Z uwagi na wyczuwalne pokrewieństwo w składnikach linii melodycznej, możemy nawet mówić o skomplikowanych przeobrażeniach motywów pierwotnych, dokonywanych przy pomocy zawiłych środków konstrukcji, jak np. odwrócenie. Oczywiście spostrzeżenie to może być uważane za subiektywne, bowiem trudno było by polemizować na temat tak zawiłych konstrukcji, jakimi są twory uzyskiwane przez równoczesne użycie bardzo złożonych środków technicznych i zmian wariacyjnych. Jakkolwiek bądź, linia melodyczna rozwija się w sposób naturalny, wykazując jakąś ukrytą jedność w przebiegu. Przypatrzmy się bliżej temu zjawisku.

Figuracja w Impromptu Ges-dur wskazuje w większym jeszcze stopniu niż w Impromptu As-dur na odmienny jej rodzaj, różniący się nie tylko od figuracji okresu barokowego, ale i od figuracji klasycznej. Zmianie strony konstrukcyjnej towarzyszy zmiana wyrazu, jako zupełnie naturalny rezultat traktowania środków figuracyjnych. Podczas gdy w figuracjach typu dawniejszego czynnikiem zasadniczym był ruch, zaś moment emocjonalny schodził niejednokrotnie na plan dalszy, to u Chopina sytuacja zmienia się na korzyść w y r a z u samej figuracji. Tu nawet drobne zwroty figuracyjne naładowane są wielką siłą emocjonalną. Niejednokrotnie nawet tak drobny szczegół techniczny, jakim jest np. przednutka, spełnia ważne zadanie, służąc do jasnego uwydatnienia czynników wyrazu. Wystarczy wskazać chociażby na takt czwarty, w którym właśnie ornamentalna przednutka przyczynia się do zaakcentowania wyrazistości motywiki w figuracji. Stąd to materiał motywiczny wspomnianego taktu da się ułożyć w dwie grupy, z których każda wypełnia po dwie triole. W dotychczasowym opisie wskazaliśmy na pewne szczegóły techniczne, dotyczące użycia kunsztownych środków, jak odwrócenie oraz wariacyjne zmiany interwałowe. Trudno było by jednak udowodnić, że Chopin zupełnie świadomie stosuje te środki. Raczej wszystko przemawia za spontanicznym wyładowaniem twórczej ekspansji, która nie waży szczegółowo, nie mierzy, a co najważniejsze — nie przewiduje już z góry zastosowania tego rodzaju środków. Za taką koncepcją przemawia właśnie użycie specjalnego drobnoustroju formalnego, który ma szczególną wartość wyrazową. W związku z tym mam na myśli wspomniane dwutriolowe zwroty, przyczyniające się do jednolitości motywicznej przebiegu melodycznego. Jak to wygląda w praktyce, wykaże następujące zestawienie:

PRZYKŁAD XLIII



Melodyka figuracyjna Chopina wykazuje ponadto jeszcze jedną bardzo ciekawą i zarazem ważną cechę. Oto jednostajny ruch rytmiczny nie utrzymuje się bez zmian w toku całego utworu, czy też jakiejś części, gdzie figuracja staje się wykładnikiem budowy, ale w pewnych miejscach zaczyna się wyodrębnianie, specjalne podkreślanie, indywidualizowanie pewnych dźwięków melodii. Skutkiem tej indywidualizacji są zmiany rytmiczne, prowadzące do powiększania wartości. Ze zjawiskiem tym spotykaliśmy się już w Impromptu As-dur. Tam jednakże wydłużanie wartości rytmicznych przypadało na słabe części taktu, tzn. na drugą i trzecią, w interesującym nas natomiast Impromptu Ges-dur wydłużanie wartości rytmicznych przypada stale na pierwszą część taktu, co daje wrażenie symetryczności, charakterystycznej dla budowy okresowej. Skoro mowa o budowie okresowej, to w tym wypadku i sam wyraz figuracji ma w sobie coś pokrewnego z wyrazem struktur okresowych. Widzimy to w następnym odcinku utworu, gdzie na przestrzeni 4 taktów pojawia się stale wydłużona wartość rytmiczna, czemu towarzyszy zwiększenie ładunku emocjonalnego samych zwrotów melodycznych.

PRZYKŁAD XLIV



A jednak to spotęgowanie wyrazu bynajmniej nie prowadzi do jakiegoś zasadniczego odwrócenia się od motywiki wątku melodycznego figuracji. Znajdujemy tam zarówno triolę mordentową jak i inną ważną strukturę triolową, której zasadniczą cechą jest następstwo sekundy na interwał większy. Figura mordentowa zyskuje tu z tego powodu na sile, ponieważ środkowy jej dźwięk jest ozdobiony przez przednutkę. Toteż i w tym miejscu nie można by nie przyznać racji Wójcik-Keuprulianowej, że nawet tak drobne ornamenty, jak pojedyncze przednutki, zyskują u Chopina ważne

znaczenie. Nie należy tego jednak odnosić do wszystkich ornamentów Chopina, bowiem w wielu wypadkach ornamenty takie mają znaczenie drugorzędne, a nawet podrzędne. Zmiana wyrazu w rozpatrywanym odcinku Impromptu nie pochodzi wyłącznie od stosowania drobnych środków ornamentalnych. Bezwzględnie wielki wpływ — i bodajże zasadniczy — wywiera tu faktura fortepianowa, tj. przejście z figuracji akordowej do zwartych akordów, zatrzymujących się na drugiej i czwartej części taktu. Dzięki temu przebieg formalny otrzymuje silne akcenty nie tylko dynamiczne, ale i wyrazowe.

Dotychczas opisaliśmy pierwszą fazę rozwoju pierwszej części Impromptu Ges-dur. Część ta obejmuje ponadto jeszcze dwie dalsze fazy, będące właściwym wykładnikiem działania czynnika ewolucyjnego. Podobnie jak w Impromptu As-dur, obie te fazy nawiązują na dłuższej przestrzeni do materiału początkowego. Zwłaszcza w fazie drugiej przejawia się to ze szczególną siłą. Określenie „nawiązanie" jest tu nieścisłe z tego powodu, że występuje tam powtórzenie materiału melodyczno-harmonicznego z pewnymi tylko zmianami. A więc mamy do czynienia z techniką wariacyjną, która jak wiadomo na podstawie opisu Impromptu Fis-dur, ma zastosowanie u Chopina w utworach tego rodzaju. Z powyższego więc wynika, że Impromptu Ges-dur jest rezultatem tych doświadczeń kompozytorskich Chopina, które uzyskał on z pracy poprzedniej w tym zakresie. Żeby przekonać się, na czym polega wariacja materiału początkowego, zacytujemy właśnie początek fazy drugiej:

PRZYKŁAD XLV (t. 11—14)



W związku z tą nową fazą zwraca Leichtentritt [25]) uwagę na trzygłosową strukturę, co niewątpliwie stanowi główną jej cechę. Rezultatem tej trzygłosowości jest pogłębienie samego brzmienia, spotęgowanie jego wolumenu. Dodał tu więc Chopin głos środkowy, wypełniający, mający również wpływ na kształtowanie się niektórych szczegółów interwałowych głosu górnego. Powstające w tym wypadku zmiany nie idą jednak zbyt daleko. Czymś charakterystycznym dla tej trzygłosowości jest przede wszystkim niemechaniczne traktowanie głosu wypełniającego. Wprawdzie głos ten posuwa się początkowo w równoległych tercjach i sekstach, następnie zaś przechodzi już w towarzyszenie czysto harmoniczne, które z figurowanym głosem najwyższym tworzy dysonansowe skojarzenia. Emancypacji dysonansu nie można uważać za coś przypadkowego, jakkolwiek pozornie sprawia to takie wrażenie. Chopinowi chodziło w rzeczywistości o spotęgowanie napięć przy pomocy zaostrzenia brzmień. Stąd też nic dziwnego, że właśnie te dysonansowe skojarzenia występują bliżej kadencji w tonacji zasadniczej.

Wprowadzenie czynnika wariacyjnego na początku nowej fazy jest niewątpliwie szczegółem ważnym i interesującym, aczkolwiek po zapoznaniu się z Impromptu Fis-dur nie przedstawia niczego nowego. Nie jest ono przede wszystkim czymś nowym dlatego, że, jak już niejednokrotnie była o tym mowa, czynnik wariacyjny działa również w impromptus Schuberta. Niemniej jednak kumulacja czynnika wariacyjnego z czynnikiem ewolucyjnym świadczy o nadzwyczaj trafnym połączeniu dwóch środków konstrukcyjnych, które leżą bardzo blisko siebie i wzajemnie się uzupełniają. Toteż nie trzeba chyba specjalnie podkreślać, że dzięki takiemu współdziałaniu forma zyskuje na zwartości, na logice swego rozprzestrzenienia się. Wariacja działa w tym wypadku jako siła początkowa, prowadząca do dalszych zmian. Stąd więc samo rozwijanie jest niczym innym, jak tylko przedłużeniem czynności wariacyjnych. Wszystko zależy od tego, jakim rodzajem wariacji operuje kompozytor, czy jest to wariacja obejmująca całokształt linii tematycznej, czy też tylko pewne jej drobne szczegóły. Jeśliby to był drugi wypadek, to wówczas pomiędzy wariacją a ewolucją nie można by było przeprowadzić dokładnej granicy. U Chopina taka ewentualność nie zachodzi. Tam rozgraniczenie nie napotyka na żadne trudności właśnie dlatego, że u Chopina zachodzi ten typ wariacji, w którym poddawany jest zmianom całokształt tematu. Jak stwier-

[25]) Op. cit., str. 192

dziliśmy, zmiany te nie idą zbyt daleko, a ograniczają się przede wszystkim do rozbudowania strony brzmieniowej pierwowzoru. Dopiero w części ewolucyjnej następuje swobodniejsze traktowanie materiału tematycznego.

Chcąc głębiej wejść w zagadnienie problemu należało by i w tym wypadku zapytać, jaki charakter posiada to rozwijanie. Na ogół w muzyce (aż do końca epoki romantycznej), spotykamy dwojakiego rodzaju rozwijanie: 1) oparte na snuciu motywicznym, 2) będące przejawem techniki przetworzeniowej. Z pierwszym rodzajem rozwijania spotkaliśmy się już w poprzednich impromptus, zwłaszcza w Impromptu As-dur. W Impromptu Ges-dur natomiast zachodzi typ drugi. Na to wskazują dwa szczegóły: 1) oblicze harmoniczne części, 2) sposób traktowania materiału motywiczno-tematycznego. Jeśli chodzi o harmonikę, to rzeczywiście odcinek ten cechuje zmienność następstw harmonicznych, podobnie jak to zachodzi w przetworzeniach:

PRZYKŁAD XLV (t. 19—25)

Dla podkreślenia miejsca, w którym zaczyna działać czynnik ewolucyjny, wprowadza Chopin nagły zwrot w kierunku paraleli dominanty dolnej. Nie było by w tym nic szczególnego, gdyby dominanty dolnej nie poprzedzał jej akord prowadzący *(des + fes + heses)* oraz dominanta górna *(des + fes + g + b)*. Otóż akord prowadzący dominanty dolnej zadecydował tu o gwałtownym zwrocie, bowiem w stosunku do dominanty górnej *des + f + as* tworzy on nagłe odchylenie od naturalnego kierunku, będąc akordem prowadzącym jej mollowej formy. Jest to właściwie pewnego rodzaju przesunięcie o pół tonu dwóch ważnych składników akordu, tzn. tercji i kwinty, przy równoczesnym zatrzymaniu dźwięku zasadniczego. Ale zabieg ten wystarczył, by radykalnie zmienić zarówno oblicze harmoniczne następstw akordowych, jak i wyraz nowej fazy utworu, która otrzymała bardziej liryczny charakter.

O podobnym przesunięciu możemy mówić i w dalszym przebiegu, ponieważ akord *ces + es + as* w stosunku do akordu *h + d + g* opiera się na zasadzie przesunięcia, z tą tylko różnicą, że wychylenia półtonowe zostały tu dokonane w dół, zamiast w górę, jak poprzednio. W sumie, dwie frazy dwutaktowe zostały przesunięte o cały ton, dzięki czemu powstaje stosunek as-moll do fis-moll. Ponieważ w ten sposób uzyskuje kompozytor identyczną podstawę odniesieniową z toniką utworu, przeto powrót do tonacji zasadniczej był ułatwiony. Mimo to nie idzie Chopin po linii najmniejszego oporu. Przeciwnie, przejście do tonacji zasadniczej wykorzystuje dla wprowadzenia ciekawego skojarzenia harmonicznego, posiadającego w tym kontekście wybitne wartości kolorystyczne. Skojarzeniem tym jest akord, będący czterodźwiękiem prowadzącym dominanty górnej *(a + cis + c + fisis)*. Posiada on jednak zupełnie wyraźne oblicze funkcyjne, i to zarówno w stosunku do poprzedzających go akordów jak i następujących po nim, zwłaszcza do akordu *d + fis + a*, którego jest właściwą dominantą górną. Notacyjnie mamy tu do czynienia z modulacją enharmoniczną, jakkolwiek przejście z akordu *a + cis + e + g* na akord kwart-sekstowy *as + des + f* nie musi być interpretowane w sensie rzeczywistej enharmonii. Czymś charakterystycznym jest ponadto poprzedzenie dominanty górnej drugiego stopnia jej właściwą dominantą. Ze stanowiska funkcyjnego nie uważamy tego skojarzenia za wychylenie dalekie, z uwagi na bliskość tych wyznaczników funkcyjnych pomiędzy sobą. Niemniej jednak jest to szczegół ciekawy o tyle, że

przed rozwiązaniem opóźnionej formy wyznacznika dominanty górnej drugiego stopnia zjawia się jeszcze jej dominanta.

Jak widzimy, Chopinowi bynajmniej nie chodziło o jak najszybszy powrót do punktu wyjściowego, lecz przeciwnie, o zmienność następstw harmonicznych. Nowe oblicze harmoniki tej części o charakterze przetworzenia nie oznacza jednakże zupełnego kontrastu w stosunku do części poprzednich. Dotyczy to zwłaszcza struktury motywicznej przebiegu, która posługuje się identycznym materiałem motywicznym z poprzednimi fazami formy utworu. Stąd omawiany odcinek formy łączy się integralnie z innymi odcinkami, do nich należy jako dalsza projekcja sił ewolucyjnych, działających w zakresie identycznego materiału motywicznego.

Również w następnej fazie pierwszej części Impromptu Ges-dur sytuacja nie ulega zasadniczo zmianie. Łączność z pierwowzorem, a względnie z poprzednią fazą, jest podkreślona bardzo plastycznie, zachodzi tam bowiem identyczne powtórzenie początkowych pięciu taktów fazy drugiej z wykorzystaniem nawet taktu poprzedniego.

Większe natomiast zmiany występują w dalszym przebiegu fazy trzeciej, gdzie zmienia się nawet dość znacznie rytm bądź to przez wprowadzenie rytmu punktowanego, bądź dłuższych wartości rytmicznych, które w znacznym stopniu zwalniają szybki ruch utworu.

PRZYKŁAD XLVII



Te wydłużenia rytmiczne nie pozostają bez wpływu na charakter opisywanej fazy utworu. Podkreślają one, że część pierwsza zbliża się już ku końcowi. Wspomnieć tu jeszcze należy o pochodach

gamowych, posiadających znaczenie epilogujących grup końcowych. Jak widzimy, formę figuracyjno-ewolucyjną wypracowuje Chopin pieczołowicie starając się nadać jej przebiegowi jak najbardziej naturalny charakter. To zwolnienie ruchu przy końcu pierwszej części i ograniczenie się do pewnych formuł melodycznych wypływa z dążenia do logicznego upostaciowania materiału dźwiękowego utworu. Tu zużywa się już energia nagromadzona w toku części pierwszej. Po prostu rozpływa się ona zwolna w pochodach gamowych i w powiększonych wartościach rytmicznych. Zwolnienie ruchu ma jeszcze inny cel o znaczeniu architektonicznym. Przygotowuje ono pojawienie się części środkowej, gdzie w jej melodii zmienia się rytmika na korzyść większych wartości rytmicznych, do czego dołącza się jeszcze zwolnienie tempa *(sostenuto)*.

Jak już wspomnieliśmy, Impromptu Ges-dur zbliża się pod względem budowy formalnej do pierwszych dwóch Impromptus Chopina, przede wszystkim do Impromptu As-dur. O tym pokrewieństwie świadczy nie tylko trzyczęściowa budowa A—B—A, ale również ruch triolowy oraz figuracyjno - ewolucyjny charakter części skrajnych w odróżnieniu od śpiewnej w swym charakterze części środkowej utworu. Mimo tych szczegółów nie można by jeszcze mówić o identyczności formalnej utworów. Trzyczęściowa forma A—B—A jest tak częstym zjawiskiem, zwłaszcza w zakresie form miniaturowych w epoce romantycznej, że z trudem może być brana pod uwagę jako kryterium struktury dzieła. Układ ten jest martwym schematem, który nie może ani dowodzić wartości dzieła, ani poziomu technicznego, ani też wewnętrznej jego budowy. Martwy schemat nie mówi również tu nic konkretnego o logice przebiegu formalnego, a to właśnie jest najważniejsze. Otóż, Impromptu Ges-dur w wyższym stopniu aniżeli Impromptu As-dur jest nastawione na zwartość struktury, na jednolitość budowy, na płynność w następstwie jednych części po drugich. W Impromptu As-dur część środkowa była kontrastem pod każdym względem. Tam została zatracona zewnętrzna spoistość z częściami skrajnymi utworu. Natomiast w Impromptu Ges-dur kompozytor stara się o utrzymanie łączności części środkowej z innymi częściami utworu. Widomym znakiem tego jest zatrzymanie ruchu triolowego dla towarzyszenia harmonicznego. Ten ruch triolowy nie jest wyłącznie prostym akompaniamentem, ale ma w sobie równie wiele do powiedzenia, jeśli chodzi o czynnik melodyczny, tak że koncepcja Wójcik-Keuprulian o skojarzeniach polimelodycznych u Chopina i w tym miejscu zy-

skuje na uzasadnieniu, staje się czymś realnym. Nawet tak drobny szczegół jak zastosowanie przednutek, nie pozostaje bez wpływu na podkreślenie łączności z pierwszą częścią utworu.

PRZYKŁAD XLVIII (t.49—56)



Gdyby chodziło o wykazanie różnic pomiędzy częścią środkową Impromptu As-dur a Impromptu Ges-dur, to przeniesienie głównego materiału melodycznego do ręki lewej będzie czymś zewnętrznym i drugorzędnym w porównaniu z innymi właściwościami strukturalnymi melodii. Nie wystarcza również samo stwierdzenie istnienia w obydwóch wypadkach budowy okresowej. Ważną jest tutaj wewnętrzna struktura współczynników okresów, tzn. poprzednika i następnika. W impromptu As-dur mieliśmy do czynienia ze zróżnicowaniem rozczłonkowania. Przebieg melodyczny wykazywał podział na frazy czterotaktowe, a w większym jeszcze stopniu na odcinki dwutaktowe. Tu natomiast melodia rozwija się łukiem szeroko rozpiętym bez stosowania licznych oddechów. Obydwa współczynniki okresu tworzą jednolitą całość, nieprzerwaną linię, której zakończenie nie zatrzymuje się długo na przestrzeni przebiegu melodycznego, lecz zostaje szybko uzupełnione przez następny łuk melodyczny. Spotykamy się więc tu z tym typem melodyki Chopina, który zjawia się u niego około roku 1840 i znajduje zastosowanie w najwybitniejszych jego ówczesnych dziełach, jak np.

Nokturn fis-moll op. 48, nr 2 czy Sonata h-moll, gdzie temat drugi ustępu pierwszego wykazuje również wielkie skłonności do szeroko rozpiętych łuków melodycznych. Jest to jakby przeczucie nowego stanu rzeczy, jaki miał pojawić się w muzyce po roku 1850, przede wszystkim w dramacie muzycznym i w poemacie symfonicznym. Rzecz znamienna, że linia melodyczna środkowej części Impromptu Ges-dur nabiera charakteru epickiego, dość surowego w swym wyrazie. I chociaż w części środkowej można by dopatrywać się dwuczęściowości w przebiegu formy, to jednak w zasadzie działa tam czynnik ewolucyjny. Stale zjawia się tam opadająca linia, zwrot melodyczny, oparty na postępie kwinty i septymy zmniejszonej oraz w niektórych miejscach spotęgowanie ruchu rytmicznego w zakończeniu zdań. Wszystko to sprawia, że nawet wyodrębniający się odcinek środkowy z charakterystyczną kwintolą będącą obiegnikiem, nie jest w stanie wywołać większego kontrastu, który mógłby wpłynąć w sposób zasadniczy na interpretację formy i na jej rozczłonkowanie. I to również może być uważane za przeczucie przyszłości, tzn. tych dążeń, które prowadziły kompozytorów do rozwijania szerokich melodii w oparciu o najszerzej pojętą wspólność materiału motywicznego, czego najwybitniejszym wyrazem były tzw. motywy przewodnie.

Nie da się zaprzeczyć, że pod jednym względem istnieje pewna łączność pomiędzy Impromptu Ges-dur a As-dur. Chodzi tu o stosunek harmoniczny części środkowych do części skrajnych. Tak samo jak w Impromptu As-dur, zachodzi również w Impromptu Ges-dur stosunek paralelny (Ges-dur, es-moll).

Na ogół harmonika części środkowej Impromptu Ges-dur ogranicza się do środków stereotypowych, jak: odniesienie drugiego stopnia do dominanty górnej, dolnej oraz do akordu neapolitańskiego. Nie w tym jednak leży waga tego ustępu. Rzeczą ważną jest traktowanie elementu melodycznego oraz problemu formy w repryzowym układzie trzyczęściowym. Jak już wspomniałam, Chopinowi chodziło o osiągnięcie maksimum jednolitości utworu. Część środkowa nie miała być prostym przeciwstawieniem, lecz wyłoniła się z części pierwszej jako n a t u r a l n a k o n s e k w e n c j a. Również przejście do części końcowej utworu, które jest powtórzeniem z drobnymi zmianami części pierwszej, podlega tym samym zasadom. Wystarczy zapoznać się z łącznikiem prowadzącym do części końcowej, aby się przekonać o świadomej pracy w tym kierunku:

PRZYKŁAD XLIX (t. 72—74)



Zasadniczo nie wiele można by powiedzieć o trzeciej części Impromptu Ges-dur, skoro jest ona powtórzeniem z nielicznymi zmianami części pierwszej. A jednak chcąc zdać sobie sprawę z budowy całości nie możemy pominąć tego, na czym zmiany te polegają. Są one, jak na Chopina, dość nieoczekiwane, bowiem pozornie mogłyby świadczyć o schematycznym traktowaniu formy utworu. W części trzeciej opuścił Chopin cały odcinek przetworzeniowy, czyli najistotniejszą część fazy drugiej. A ponieważ faza trzecia poniekąd rozpoczynała się od początkowego odcinka fazy drugiej, przeto nie było już potrzeby powtarzania jej w części trzeciej. Z powyższego więc wynika, że najistotniejszą zmianą, zachodzącą w trzeciej części Impromptu Ges-dur, jest skrócenie części pierwszej. Z kolei zachodzi pytanie, czy właśnie takie skrócenie jest uzasadnione ze stanowiska energetyki przebiegu formalnego całości utworu. Przetworzenie występuje, jak wiadomo, z reguły jako centralną część formy. Tam rozbudowa i przebudowa materiału tematycznego kompozycji dochodzi do szczytu, czemu równocześnie towarzyszy spotęgowanie napięcia, co jest źródłem pewnego rodzaju zaburzeń i konfliktów w przebiegu formalnym, które zostają zażegnane dopiero w części następnej, w repryzie. Tych kilka uwag wystarczy może za wyjaśnienie, dlaczego Chopin zrezygnował z odcinka ewolucyjno - przetworzeniowego. Opisana zaś budowa fazy trzeciej tłumaczy również, dlaczego Chopin nie dokonał tam jakichś zasadniczych zmian, lecz powtórzył wszystko prawie dosłownie. Zmiany takie nie były potrzebne, ponieważ proces rozładowywania napięć został w plastyczny sposób przedstawiony już w części pierwszej. Nie jest to oczywiście zjawisko odosobnione u Chopina. W tym względzie podobieństwo z Impromptu As-dur nie ulega najmniejszej wątpliwości.

12

VI

Rozważania nad utworami Chopina, występującymi pod nazwą impromptus, są pożyteczne z dwóch powodów: po pierwsze, rzucają światło na instrumentalny styl muzyki Chopina, po drugie, przyczyniają się do wyświetlenia pewnego rodzaju tych utworów, które otrzymały nazwę „utwory charakterystyczne". Dociekania nasze wykazały, że u Chopina zarysowuje się specjalny r o d z a j formy impromptu, polegającej na kumulacji części figuracyjnych z częścią kantylenową. Większość impromptus wykazuje budowę t r z y c z ę ś c i o w ą t y p u A—B—A, w której części skrajne są f i g u r a c y j n e, część środkowa zaś posiada s z e r o k o r o z b u d o w a n ą l i n i ę m e l o d y c z n ą, o p a r t ą n a k a n t y l e n i e. Wyjątek pod tym względem stanowi do pewnego stopnia tylko Impromptu Fis-dur, posiadające budowę bardziej złożoną. A jednak i w tym utworze stwierdziliśmy podstawowe współczynniki impromptu Chopina, tzn. części oparte na kantylenie i części figuracyjne. Wobec prostego schematu A—B—A, traktowanego ściśle do tego stopnia, że w większości impromptus część końcowa jest dosłownym niemal powtórzeniem części pierwszej, można by przypuszczać, że Chopin traktował formę impromptu dość schematycznie, że trzyczęściowość budowy uzyskiwał przy pomocy prostego przeniesienia części pierwszej jako ostatniej. Tak wyglądałaby ta kwestia, gdybyśmy problem formy sprowadzili do prostej formuły: A—B—A. Tymczasem analiza wewnętrznej budowy części skrajnych wykazała nadzwyczaj głębokie wniknięcie w problem procesu stawania się formy. Oto nie dlatego Chopin powtarzał część pierwszą jako ostatnią, aby sobie ułatwić pracę i dzięki temu uzyskać szerszą płaszczyznę dla formy utworu, ale z tego powodu, że w części pierwszej w y c z e r p y w a ł a s i ę e n e r g e t y k a i n t e g r a c j i f o r m y t r z y c z ę ś c i o w e j. Nie jest to jeszcze zupełnie widoczne w Impromptu cis-moll. W tym stosunkowo wczesnym utworze nie odkrył jeszcze Chopin tej tajemnicy struktury miniaturowej A—B—A, w której proste powtórzenie wynikałoby jako nieunikniona konieczność. Dopiero Impromptus As-dur i Ges-dur, gdzie na płaszczyźnie pierwszej części utworu dokonuje się proces narastania napięć i ich rozładowywania, stały się wzorem najbardziej logicznego traktowania formy trzyczęściowej, świadcząc zarazem, że pozorny schematyzm nie zawsze jest schematyzmem prawdziwym.

Stwierdzenie to nie wyczerpuje jednak zagadnienia formy impromptu Chopina. Wykorzystanie czynnika figuracyjnego i kantylenowego wywiera zasadniczy wpływ na charakter formy, na tektoniczne jej podstawy, na jej elementy formotwórcze. Impromptu Chopina nie jest formą jednorodną, gdzie panowałaby tylko jedna zasada kształtowania. Z uwagi na figurację uzyskuje znaczenie czynnik ewolucyjny. Melodyka kantylenowa prowadzi zaś do budowy okresowej. Stąd to impromptu Chopina jest formą mieszaną figuracyjno-ewolucyjną i okresową.

Jeśli chodzi o zjawisko figuracji, to w tym względzie analiza nasza wykazała istnienie u Chopina trzech typów figuracji: 1) figurację melodyczną czystą, oswobodzoną już od wpływu struktury okresowej, nastawioną na ciągłość przebiegu, na wyżywanie się instrumentalizmu fortepianowego, 2) figurację melodyczną, na rozczłonkowanie której działa struktura okresowa, wobec czego na gruncie linii figuracyjnej tworzą się odpowiedniki do głównych współczynników budowy okresowej, mianowicie do poprzednika i następnika, 3) figurację harmoniczną, stanowiącą podłoże dla swobodnego rozprzestrzenienia się szerszych łuków melodycznych.

Podczas gdy w Impromptu cis-moll przeważa jeszcze czynnik harmoniczny, w impromptus późniejszych figuracja uwalnia się zwolna spod wpływu budowy okresowej, zbliżając się do najbardziej idealnego typu figurowania, jaki widzimy u J. S. Bacha. W związku z tym jeszcze raz musimy się zastrzec przed utożsamieniem tej figuracji z figuracją bachowską, bowiem nie chodzi tu o identyczność, lecz o wspólność najistotniejszej zasady kształtowania figuracyjnego, które stoi ponad przemianami w zakresie harmoniki i formy.

Nasze rozważania nad centralnymi częściami impromptu Chopina dozwoliły głębiej wniknąć w problem struktury okresowej. U Chopina stwierdziliśmy istnienie struktury okresowej wyższego rzędu, gdzie poszczególne okresy układały się w bardziej złożone twory, potęgując zarówno wymiary współczynników formy okresowej jak i oddziaływanie jej przejawów energetycznych.

Co do charakteru samej melodyki w częściach centralnych, zauważyliśmy stały rozwój, który był nacechowany stopniowym odwracaniem się od sentymentalizmu i środków drugorzędnych. Podczas gdy melodykę części środkowej Impromptu cis-moll byliś-

my zmuszeni bronić przed niewłaściwą charakterystyką niektórych autorów monografii o Chopinie, to już Impromptus Fis-dur i Ges-dur, a nawet i As-dur zyskały uznanie wszystkich monografów. Istotnie, melodyka części środkowej Impromptu Ges-dur zrywa już zupełnie z wszelkim sentymentalizmem, nabierając charakteru epickiego. W utworze tym znika również ornamentyka, która jeszcze w Impromptus As-dur i Fis-dur odgrywała niemałą rolę. Ostatnia uwaga nie zmierza jednakże do tego, jakoby ornament spełniał rolę drugorzędną w Impromptus As-dur i Fis-dur, jako mało znaczący dodatek. Jak wiadomo, w Impromptu As-dur czynniki ornamentalne w wielkim stopniu przyczyniły się do rozbudowy formy okresowej w formę wyższego rzędu. Potęgowały one napięcia, stanowiły o tym, że forma ta rozwijała się, żyła, dochodziła do punktu kulminacyjnego i wreszcie gasła. Słowem, ornament był tam swego rodzaju elementem wariacyjnym.

I jeszcze jeden szczegół zasługuje na to, abyśmy go tu przypomnieli. Mamy na myśli pierwszą część Impromptu Fis-dur, gdzie również znika już wszelki sentymentalizm na korzyść nowego charakteru, który bierze swój początek z oddziaływania m o d a l i z m u. Nie jest to jednakże modalizm dawny, modalizm, który cechuje utwory dawnej polifonii a cappella, ale twór nowy, przepuszczony już przez filtr harmoniki funkcyjnej i całego dziedzictwa muzyki klasycznej i romantycznej aż do czasów Chopina. Jest to ten modalizm, który odrodził się w muzyce francuskiej czasów najnowszych, kiedy środki harmoniki funkcyjnej już się wyczerpały. Czymś znamiennym jest tam właśnie posługiwanie się ostinatem jako podstawą dla swobodnego rozprzestrzenienia się linii melodycznej i zachowania jej cech tonalnych.

Impromptu Fis-dur posiada znaczenie z innego jeszcze powodu. Jak już niejednokrotnie wskazywaliśmy, jest ono jedynym utworem tego rodzaju u Chopina, który nie stosuje prostej formy A—B—A. Skonstatowaliśmy tam istnienie formy mieszanej: o k r e s o w e j-w a r i a c y j n e j i f i g u r a c y j n e j. A jednak nie można by powiedzieć, zwłaszcza w odniesieniu do pierwszej części tego utworu, żeby to była okresowość zupełnie normalna. Modalizm wywarł tam wpływ na kształtowanie się współczynników formy okresowej. Jego dążenie do rozpływania się linii melodycznych w skojarzeniach polifonicznych sprawiło, że współczynniki okresu przerastają tam prostą formułę czterotaktowych stosunków. Figuracja zaś została

w pomysłowy sposób wykorzystana jako czynnik wariacyjny, dzięki czemu forma utworu nabrała jednolitości w logice swego przebiegu. Nawet ostatnia część utworu oparta na figuracji trzydziestodwójkowej nie jest tam zwykłą pozą, dodatkiem kodalnym, ale ważnym rozwikłaniem problemów energetycznych, jakie pojawiły się w toku utworu. W szybkim ruchu trzydziestodwójek rozładowują się tam ostatecznie napięcia, rozwiązują się konflikty, rozluźniają się spiętrzone siły i rozpływają się skondensowane współczynniki materiału tematycznego. W części tej niknie zwolna związek z materiałem tematycznym i tylko tu i ówdzie dają się zauważyć jego szczątki. Dlatego też kompozytor, dążąc do zamknięcia utworu w silne ramy, powtórzył na zakończenie jedną z faz rozwoju części pierwszej. Impromptu Fis-dur Chopina jest unikatem w literaturze fortepianowej, jeżeli chodzi o utwory tego rodzaju, a mimo to jest to unikat nie przypadkowy. Pogodzone tam zostało jego główne podejście do formy impromptu, opierające się na budowie trzyczęściowej A—B—A ze strukturą wariacyjną, której hołdował wielki jego poprzednik w zakresie tej formy, mianowicie Schubert. Doświadczenie, nabyte przy komponowaniu Impromptu Fis-dur, wykorzystał następnie Chopin w swoim ostatnim dziele tego rodzaju, w Impromptu Ges-dur, posługując się czynnikiem wariacyjnym, do czego dołączył jeszcze środek nowy, mianowicie t e c h n i k ę p r z e t w o r z e n i a.

Gdy chodzi o pewne szczegóły formalne, jak np. o kumulację figuracyjnych części skrajnych z kantylenową częścią środkową, o pewien typ figuracji opartej na ruchu triolowym, wreszcie o figurację, na którą wywarła wpływ budowa okresowa, i wreszcie o figurację harmoniczną, to niewątpliwie można stwierdzić pewne punkty styczne pomiędzy impromptus Schuberta a Chopina. Gdy jednak uwzględnimy całokształt twórczości obydwóch kompozytorów w zakresie kompozycji tych utworów, to mimo wszystko występują tam różnice zasadnicze. Przede wszystkim nie można by stanowczo twierdzić, jakoby Schubert miał ściśle sprecyzowaną koncepcję formalną impromptu. Impromptus jego dowodzą różnorodności w budowie formalnej, toteż utwory jego odpowiadają raczej samej nazwie wskazującej na czynnik improwizacyjny, swobodny. Chopin natomiast stworzył pewien s t a ł y t y p f o r m y i m p r o m p t u, dowodem czego jest to, że na cztery jego impromptus, trzy wykazują schemat A—B—A. Ale, jak stwierdziliśmy, nawet Im-

promptu Fis-dur nie należy traktować jako coś oderwanego od podejścia chopinowskiego, bowiem jest ono tylko rozbudową pierwotnej koncepcji przy pomocy czynników wariacyjnych. Chopin, który niewątpliwie znał impromptus Schuberta, nie wykorzystał śladem swego poprzednika gotowej formy wariacyjnej, ale uzgodnił ją z tymi założeniami formalnymi, na których opiera się cała niemal jego liryka fortepianowa.

DR JÓZEF MICHAŁ CHOMIŃSKI (Warszawa)

PROBLEM FORMY W PRELUDIACH CHOPINA

WSTĘP

Mogło by się wydawać, że praca, poświęcona problemowi formy jest w czasach obecnych czymś przestarzałym, czymś do tego stopnia jednostronnym, że nie może przedstawić w sposób obiektywny najważniejszych właściwości dzieła muzycznego. Pogląd taki byłby istotnie uzasadniony, gdybyśmy formę pojmowali w sposób dawniejszy, jako wyraz samej techniki, czystego rzemiosła kompozytorskiego, poza którym nie dostrzega się niczego więcej. W sytuacji jeszcze gorszej można by się znaleźć w wypadku traktowania formy jako schematu, a więc martwej formuły, która nie może nam niczego konkretnego powiedzieć o estetycznych właściwościach, stosowanych środków. Na szczęście to przestarzałe pojmowanie formy należy już do przeszłości. Dziś forma nie tylko jest wypadkową współdziałania wszystkich elementów dzieła muzycznego, ale równocześnie staje się wykładnikiem jego wyrazu, jego treści emocjonalnej. Dlatego nie wystarczy stwierdzić istnienia pewnych środków lub pewnych skojarzeń technicznych, ale jednocześnie trzeba wskazać jakie jest ich działanie, jaki cel mają do spełnienia.

Już w świetle tych kilku drobnych uwag nie trudno zrozumieć, że właściwe przedstawienie zagadnień formalnych musi zawierać w sobie jednocześnie to wszystko, co odnosi się do energetyki utworu i jego wyrazu. Ale nie oznacza to jeszcze, żeby zagadnienia formalne można było traktować na płaszczyźnie literackich wynurzeń, opartych jedynie na własnym przeżyciu dzieła muzycznego, bowiem w takim wypadku nie mogło by być mowy o naukowym rozpatrywaniu problemu. Nauka musi oprzeć się o materiał realny, jakim jest strona techniczna i formalna dzieła muzycznego i dopiero na tej

podstawie może wysnuwać dalsze wnioski, ewentualnie prowadzić badania równolegle. Innymi słowy, nowoczesne rozpatrywanie utworu muzycznego nie może obejść się bez uwzględnienia jego techniki i formy po prostu dlatego, że zarówno technika jak i forma są nosicielami treści emocjonalnej dzieła.

I właśnie gdy chodzi o twórczość Chopina jesteśmy w tym szczęśliwym położeniu, że był on mistrzem wyrazu o wielkim ładunku emocjonalnym, na usługach którego pozostawały zawsze i środki i forma. Mimo to nigdy nie przekraczał możliwości właściwych muzyce i nie kusił się o wypowiedzenie czy przedstawienie tego, czego muzyka przedstawić nie może. Tym tłumaczy się całkowity brak tytułów programowych w jego utworach, chociaż żył w epoce, kiedy podsuwanie słuchaczowi konkretnych zdarzeń itp. było bardzo rozpowszechnione. Czyżby był wyznawcą formalistycznego kierunku? Już sam fakt, że najpierw sam wyraz muzyki Chopina, będący źródłem wielu wzruszeń i przeżyć estetycznych, zdobył świat zanim odkryto Chopina-technika, Chopina-harmonika i wielkiego kompozytora formy, jest najlepszym dowodem przeciwko takiemu mniemaniu. Zresztą jesteśmy o tym wszyscy tak głęboko przekonani na podstawie naszych doświadczeń i naszego obcowania z muzyką Chopina, że podejmowanie takiego tematu staje się zbyteczne i w stosunku do twórczości Chopina byłoby co najmniej czymś niewłaściwym. I chociaż tematyka pozamuzyczna nie jest u niego zaznaczona, choć Chopin nie taił swojej niechęci do poczynań naturalistycznych w muzyce[1]), wszelako muzyka jego jest żywym odbiciem ówczesnej rzeczywistości, tej właśnie, w której żył i w której się obracał. Z jednej strony wyciska tam piętno atmosfera salonu, gdzie nie zawsze czuł się dobrze, a gdzie mimo wszystko spotykał ludzi intelektualnie wysoko stojących, co nie mogło pozostać bez wpływu na kształtowanie się jego osobowości twórczej, z drugiej zaś strony wieś polska z jej muzyką ludową stała się potężnym czynnikiem kształtującym elementy jego dzieła i dała w sumie to, co nazywamy stylem narodowym. Chopin, hołdując realizmowi, przejawiającemu się we właściwościach narodowych jego muzyki, gdzie przełamywały się ówczesne nasze dążenia, gdzie głęboko wryła się nasza tradycja i wola do życia na tle ponurej rzeczywistości po-

[1]) Swoją wymowę posiada relacja George Sand, że Chopin oburzył się pewnego razu na nią za użycie określenia „l'harmonie imitative" w stosunku do jednego z jego preludiów. Chodzi tu prawdopodobnie o Preludium h-moll lub Des-dur (por. Guy de Pourtales, Chopin ou le poète, Paryż 1929, str. 101).

rozbiorowej i popowstaniowej, nie potrzebował uciekać się do jakiegoś ściśle określonego programu, bowiem oddźwięk tego wszystkiego był tak silny, że znajdował odbicie nawet w utworach, których nomenklatura należy do tzw. muzyki absolutnej. Zaliczyć tu trzeba również p r e l u d i a. Rzecz jasna, nie można tam doszukiwać się jak to niejednokrotnie usiłowano, jakichś konkretnych zdarzeń czy obrazów, ale należy uchwycić sam wyraz tej muzyki, świetnie zróżnicowany i równocześnie mocno indywidualny w doborze środków i form.

Mając na uwadze wspomniane zasady metodologiczne, traktować będziemy formę jako wypadkową ze współdziałania wszystkich elementów, wykazującą specyficzny wyraz emocjonalny. Z podejścia takiego wynika, że należy uwzględnić strukturę i wyraz przebiegów melodycznych, harmonicznych, kolorystycznych, dynamicznych i agogicznych, co w końcu umożliwi syntezę, jaka da nam ostateczny wynik naszych dociekań nad interesującym nas problemem. Podstawą pracy są wszystkie preludia Chopina, a więc: wczesne Preludium As-dur z r. 1834 [2]), cykl 24 Preludiów op. 28 z roku 1838/39 oraz Preludium cis-moll op. 45 z r. 1841 [3]). Jak widzimy, 25 preludiów na dwadzieścia sześć pochodzi z najwspanialszego okresu twórczości Chopina, w którym powstały najdojrzalsze jego dzieła. Ma to swoją wymowę, jeśli chodzi o wartość tych utworów.

Niektórzy autorowie przypuszczają, że preludia Chopina posiadają charakter improwizacyjny, że są niejako szkicami [4]) jakichś większych kompozycji. Pogląd ten jest jednak nieuzasadniony, chociażby z tego powodu, że utwory improwizacyjne stosują zazwyczaj środki łatwe, zawierają szereg miejsc, gdzie zachodzi rozluźnienie materiału tematycznego na rzecz czynników o mniejszym ciężarze gatunkowym, co graniczy niekiedy nawet z błahym efekciarstwem. Skutkiem tego powstają pewne niepotrzebne wydłużenia oraz brak równowagi w przebiegu, co musi wpływać na zmniejszenie się wartości samego dzieła. Choć Chopin był świetnym improwizatorem, mimo to słabo zaznacza się w jego utworach charakter improwizacyjny, a w preludiach znika zupełnie. Już rozmiary tych utworów —

---

[2]) Preludium As-dur z r. 1834 poświęciłem specjalne studium analityczne, ogłoszone w „Ruchu Muzycznym", nr 5/6, Kraków 1949.

[3]) Leopold B i n e n t a l, Chopin. Table alphabétique des oeuvres de Chopin. Paryż 1934.

[4]) Dla przykładu można wymienić chociażby Roberta S c h u m a n n a, Bernarda S c h a r l i t t a i Adolfa W e i s m a n n a.

niekiedy bardzo małe — wykluczają czynnik improwizacyjny, który wymaga zazwyczaj większych płaszczyzn, dozwalających na jego rozwinięcie. Ale szczegół ten nie jest jeszcze najważniejszy.

Preludia Chopina są wyrazem nadzwyczaj oszczędnej kondensacji środków i formy, co nawet nie dopuszczało do stosowania środków drugoplanowych. Dlatego te drobne utwory cechuje tak wielka zwartość; stąd też najmniejszy nawet szczegół posiada tam ważne znaczenie tektoniczne. Nie może więc być mowy, żeby preludia Chopina można było uważać za jakieś szkice, formalnie niezupełnie wykończone. Jak wiadomo, Chopin bardzo pieczołowicie wypracowywał swe dzieła, ważył każdy najdrobniejszy szczegół, zastanawiał się, mierzył, przekształcał, korygował. Pod tym względem można go porównać do Beethovena, który również odznaczał się wielkim krytycyzmem w stosunku do własnej twórczości i stawiał jej wymagania jak najwyższe.

Preludia Chopina można postawić za wzór zwartości formalnej i nieskazitelnego wykończenia utworów. W swych preludiach dał nam wzór formy miniaturowej, a więc tej koncepcji formalnej, w której na płaszczyźnie jak najmniejszej daje się maksimum treści. Nie chcę przez to powiedzieć, jakoby Chopin był twórcą formy miniaturowej, albo że wykształcił samodzielne preludium, oswobodzone od fugi, suity czy innych form, bowiem preludia także pisali już Beethoven, w szczególności zaś Hummel, Kalkbrenner i Moscheles. Jak dowodzą 24 Preludia Hummla op. 67 również sposób ugrupowania preludiów według koła kwintowego nie jest czymś nowym. Wszystko to jednak posiada małe znaczenie wobec niezaprzeczalnego faktu, że Chopin wyniósł formę preludium na szczyty doskonałości nieprześcignionej przez jego następców. Pod względem wartości można z nimi porównać tylko preludia J. S. Bacha, aczkolwiek te ostatnie nie są utworami samodzielnymi. Porównanie takie wychodzi tylko na korzyść Chopinowi, ponieważ okazuje się, jak indywidualnie traktuje on tę formę, w jak wysokim stopniu wyczuwa swoją epokę, jak gardzi wszelkim, chociażby najdrobniejszym naśladownictwem. Zrozumiał Chopin, że preludia Bacha kształtowały się w odmiennych warunkach stylistycznych epoki barokowej, że całe dziedzictwo, które ta epoka otrzymała w spadku po okresach wcześniejszych i pomnożyła je, może być tylko siłą zapładniającą, jeżeli chodzi o najogólniejsze zasady tektoniczne i poziom artystyczny utworów, ale nie jest w stanie wskazać ani na dobór środków, ani na szczegóły budowy formalnej. Tego wszystkiego musiał Chopin doko-

nać sam. I dokonał w sposób zupełnie nieoczekiwany. Ta oto mała forma, powiedzmy drugoplanowa, posłużyła mu za podstawę do zamknięcia w niej kwintesencji jego muzyki, do przedstawienia siebie samego w zwięzłym skrócie, do objawienia swej potencji twórczej i wspaniałej wizji muzyki przyszłości.

ROZDZIAŁ I

Formotwórcze działanie elementu melodycznego

Pierwszym zagadnieniem, które nas interesuje, jest sprawa melodyki preludiów Chopina. Melodyka Chopina oddziaływuje w szczególny sposób na wszystkich słuchaczy, bez względu na to, czy jest to muzyk wykształcony, czy też przeciętny słuchacz. Dla przeciętnego słuchacza melodyka Chopina staje się elementem najważniejszym, elementem, który udostępnia mu przeżycia estetyczne. Nie jest to oczywiście przeżycie pełne i nie może być podstawą dla całkowitego zrozumienia muzyki Mistrza, nie mniej jednak staje się pomostem, drogą, prowadzącą do bliższego kontaktu z muzyką Chopina. W kołach melomanów i wielbicieli Chopina, gdy mówi się o melodyce Chopina, ma się zazwyczaj na myśli owe szeroko rozpięte łuki melodyczne o wielkim ładunku emocjonalnym, przetkane tu i ówdzie ornamentami lub stosujące zwroty o cechach narodowych, ludowych — zwłaszcza w zakresie rytmiki. Jest to specjalny rodzaj melodyki, mianowicie melodyka śpiewna. Chcąc jednak w należyty sposób wyświetlić znaczenie melodyki Chopina w obrębie formy preludium, nie rozpoczniemy swych rozważań od melodyki tego rodzaju. Interesuje nas przede wszystkim tektoniczne znaczenie pewnego typu melodyki, który łączy się nierozerwalnie z pierwotnym charakterem formy preludium. Chodzi tu o m e l o d y k ę f i g u r a c y j n ą. Jak wiadomo, preludium, podobnie jak preambulum i toccata, powstało w wyniku czysto instrumentalnych poczynań kompozytorskich. Forma ta, w odróżnieniu od canzony i fugi, nie miała prekursorów wokalnych. To właśnie czysto instrumentalne podłoże preludium zadecydowało o jego charakterze, o doborze środków melodycznych, które wyrastając z natury instrumentów przede wszystkim klawiszowych, sprzyjały rozwinięciu się melodyki figuracyjnej. Dowodzi tego olbrzymia większość preludiów epoki generałbasowej, a nawet i czasów późniejszych. Również Chopin zdawał sobie spra-

wę ze znaczenia figuracji. Stąd też na 26 jego preludiów połowa wykazuje zastosowanie figuracji. Figuracja jest w preludium elementem tektonicznym, a łącząc się razem z czynnikiem ewolucyjnym, który decyduje o rozprzestrzenieniu się linii figuracyjnej, sprawia, że wiele preludiów Chopina zaliczyć należy do form figuracyjno-ewolucyjnych. Wymienić tu należy Preludium As-dur z r. 1834, Preludia z op. 28 nr 1, 3, 5, 8, 10, 11, 12, 14, 16, 18, 19, 23. Są to wszystko utwory, gdzie czynnik ewolucyjno-figuracyjny przenika formę do tego stopnia, że staje się istotą jej konstrukcji.

Istnieją jednak utwory Chopina w zasadzie nie figuracyjne, ale takie, w których figuracja zyskuje znaczenie lokalno-techniczne. Jest to zupełnie zrozumiałe, bowiem Chopin, jako kompozytor typowo instrumentalny, zrozumiał sens instrumentalizmu, przeniknął jego najbardziej istotne strony, wczuł się w możliwości techniczne instrumentu i dlatego posługuje się tak często czynnikiem figuracyjnym. Sądzę, że zbyteczne było by cytować liczne przykłady oddziaływania elementu figuracyjnego w jego twórczości. Oddziaływanie to jest tak częste, że niewiele znajdziemy utworów, w których kompozytor wyrugowałby zupełnie elementy figuracyjne.

Istnieją dwie możliwości przedstawienia właściwości konstruktywnych danego elementu: 1) systematyczna i 2) rozwojowa. Przy systematycznym przedstawieniu zjawisk wychodzimy od tworów najprostszych, przechodząc stopniowo do bardziej skomplikowanych. Ewolucyjny sposób uwzględnia natomiast następstwo czynników tak jak one występowały w czasie, tzn. od najwcześniejszych do najpóźniejszych. Gdyby preludia Chopina powstawały na całej przestrzeni jego twórczości, niewątpliwie byłby uzasadniony sposób ewolucyjny. Wówczas moglibyśmy wykazać, jak rozwijała się jego twórczość w zakresie tej formy. Tymczasem 25 preludiów Chopina powstało pomiędzy rokiem 1838/9 a 1841. Jedynie tylko jedno Preludium As-dur, do którego Chopin nie przywiązywał zbyt wielkiej wagi i które mało ma wspólnego ze stylem Chopina, powstało, jak już zaznaczyłem, w r. 1834. Z tego powodu nie może ono odgrywać w tym wypadku roli tak znacznej, aby mogło stanowić podstawę dla wyznaczenia linii rozwojowej tej formy u niego. Toteż nie pozostaje nic innego, jak zająć się systematycznym przedstawieniem zjawisk.

To drugorzędne traktowanie Preludium As-dur (1834) jest uzasadnione już chociażby z tego powodu, że w porównaniu z innymi utworami figuracyjno ewolucyjnymi Chopina, mianowicie jego etiu-

dami op. 10, powstałymi wcześniej, preludium to posiada bezsprzecznie mniejszą wartość. Niemniej jednak, gdy porównamy sposób figuracji Preludium As-dur z preludiami późniejszymi, okazuje się, że początkowo hołdował Chopin prostej figuracji harmonicznej, opartej na okresowej strukturze przebiegu.

I PRZYKŁAD, t. 1—8:

Presto, con leggierezza
legatiss
Ped. * Ped. * Ped. simile

1. *Melodyka figuracyjna*

Jeśli chodzi o figurację, to rozpatrywań swoich nie zaczniemy od figuracji harmonicznej, ale od tego typu, który dla elementu melodycznego jest najpierwotniejszy, tzn. od figuracji typowo m e l o d y c z n e j, pozbawionej rozłożonych akordów. Już muzyka XVII i XVIII w. wykształciła ten typ figuracji (znany był on również wirginalistom angielskim z drugiej poł. w. XVI), posługując się przede wszystkim pochodami gamowymi, nutami przejściowymi, zamiennymi i bocznymi. I w preludiach Chopina znajdujemy figurację melodyczną tego rodzaju. Mamy z nią do czynienia np. w Preludium b-moll.

II PRZYKŁAD, t. 2—9:

Presto con fuoco
8



P o c h ó d   g a m o w y jako środek melodyczny wskazywałby na schematyczność i brak indywidualności w traktowaniu przebiegu melodycznego. Takie pochody gamowe spotykamy w etiudach pedagogicznych, których jedynym celem jest wykształcenie sprawności technicznej palców. Dla Chopina pochód gamowy staje się tylko i m p u l s e m dla dalszych poczynań konstrukcyjnych. Wystarczy porównać figurację pierwszych czterech taktów przykładu II z dalszym przebiegiem melodii, a przekonamy się, że te początkowe takty mają zadanie zapoczątkowania r u c h u melodycznego, który operuje dość znaczną przestrzenią, sięgając od f^1 do f^4. Właściwa natomiast praca kompozytorska zaczyna się dopiero od t. 5, gdzie zjawiają się liczne nuty boczne i zamienne z wykorzystaniem chromatyki. W jak różnorodny sposób przedstawia Chopin pierwotną podstawę gamową, świadczą t. 8—9, w których zjawiają się przeniesienia oktawowe oraz uzupełniające seksty. Jednocześnie poznajemy nowy środek figuracji, operujący w odróżnieniu od nut zamiennych i bocznych interwałami większymi. Szczegóły te należą do atrybutów środków ewolucyjnych, bowiem pierwotny pochód gamowy został dzięki nim urozmaicony i rozbudowany.

Wspomniany przebieg melodyczny dokonywał się w dwóch fazach, z których każda wykazywała linię paraboliczną. Parabola posiadała jednak rozmiary dość znaczne, czterotaktowe. W dalszym jednakże przebiegu zwęża się przestrzeń, na której przejawia się ruch paraboliczny do rozmiarów jednotaktowych odcinków, wskutek czego przebieg melodyczny otrzymuje obraz falisty. Egert [5]), stwierdzając falistość melodyki Chopina, uważa ją za szczegół nie-

[5]) Paul E g e r t, Friedrich Chopin. Poczdam 1936, str. 36.

zmiernie charakterystyczny dla jego stylu melodycznego. Niewątpliwie w Preludium b-moll falistość taka odgrywa wybitną rolę, ale nie oznacza to jeszcze, żeby taki rysunek linii melodycznej panował wyłącznie w twórczości Chopina. W związku z tym należałoby przeprowadzić badania dodatkowe, które stwierdziłyby, na ile falistość linii wyciska swe piętno na melodyce Chopina. Nasuwa się tu jeszcze jedna uwaga, mianowicie, że określenie „falisty" jest zbyt ogólne, żeby mogło nam coś konkretnego powiedzieć o indywidualnym stylu kompozytora. Wszak strukturę falistą melodyki wykazują utwory również innych kompozytorów, zarówno klasyków jak i romantyków. Natomiast czymś charakterystycznym dla Chopina jest stosowanie wtórnych zjawisk harmonicznych, w naszym przypadku chromatycznych nut bocznych do dźwięków właściwych gamie. A gdy do tego dodamy, że nie wszystkie dźwięki gamy są dźwiękami akordowymi, tzn. składnikami towarzyszenia harmonicznego, zauważymy, że do dysonujących, wtórnych zjawisk harmonicznych wprowadza Chopin jeszcze dodatkowe nuty boczne czy zamienne.

W związku z użyciem pochodu gamowego, w całości lub tylko w jego części, występuje u Chopina jeszcze jedno charakterystyczne zjawisko, które analitycy niemieccy interpretowali wadliwie, sprowadzając je do schematu jak najprostszego. O co w tym wypadku chodzi, zilustruje następujący przykład, zaczerpnięty również z Preludium b-moll.

III PRZYKŁAD

a) t. 30—31:



b) t. 42—43:



Otóż Leichtentritt [6]) usiłuje za wszelką cenę widzieć tam proste pochody gamowe, zmieniając i kalecząc pierwotne frazowanie:

IV PRZYKŁAD



Traktowanie takie jest dowodem niedostrzegania u Chopina tego, co jest u niego nowe oraz niezrozumienia podstaw tektonicznych formy ewolucyjno-figuracyjnej. Jak zaznaczyłem, podstawą melodyki Preludium b-moll jest gama. Gama ta jest jednak tylko wątkiem melodycznym, impulsem, na podłożu którego czynnik ewolucyjny ma doprowadzić do powstania nowych, odmiennych tworów melodycznych, w których objawiłaby się indywidualność twórcza kompozytora. Stąd więc pierwotna podstawa melodyczna ulega najrozmaitszej interpretacji, przesunięciem — i to tak dalece, że powstają n o w e m o t y w y. Takim nowym motywem jest właśnie figura czterodźwiękowa



która sprawia, że melodyka w dalszym przebiegu utworu otrzymuje nowe oblicze, zgodnie z podstawami tektonicznymi jego formy. Gdybyśmy natomiast chcieli sprowadzić przebieg melodyczny do prostych odcinków gamowych, wówczas zabrakłoby czynników decydujących o rozczłonkowaniu linii i o jej właściwej strukturze motywicznej.

Skoro mowa o zagadnieniu rozczłonkowania, to w tym wypadku nie można pominąć zagadnienia tzw. m o t y w ó w c z o ł o w y c h. Są to niekiedy twory bardzo małe, a jednak posiadające jakiś specyficzny, łatwo na siebie zwracający uwagę układ interwałów, który przy każdorazowym pojawieniu się jest dobrze rozpoznawalny. W Preludium b-moll motyw taki możemy zauważyć na

---

6) Hugo L e i c h t e n t r i t t, Analyse der Chopin'schen Klavierwerke. Berlin 1921, t. I, str. 158—160.

początku t. 2, 6, 18, 22. Rzecz jasna, ilość tych motywów byłaby za mała dla wprowadzenia punktów dystynkcyjnych. Toteż w utworach nieco większych rozmiarów motywów takich jest zazwyczaj więcej, aczkolwiek nie muszą one być wszystkie identyczne. Spostrzegamy to już w cytowanym przykładzie III, gdzie nastąpiła redukcja melodycznej paraboli do przestrzeni jednotaktowej. Niekiedy, jak np. w zakończeniu interesującego nas Preludium, następuje nagromadzenie tego rodzaju łatwo uchwytnych motywów, stając się zarazem środkiem spotęgowania ruchu melodycznego (przykład III).

Na spostrzeżeniach tych nie wyczerpuje się jeszcze problem rozczłonkowania linii figuracyjnej. Z uwagi na muzykę romantyczną jest to problem dość złożony, bowiem w tych czasach oddziaływuje silnie budowa okresowa, wpływając na rozczłonkowanie przebiegu melodycznego w sposób podobny do zasad struktury okresowej. Można to zauważyć już w przykładzie II, gdzie właśnie dzięki zastosowaniu motywu czołowego da się przeprowadzić podział na dwa czterotakty. Gdybyśmy strukturę tego odcinka potraktowali schematycznie, można by uznać pierwszy czterotakt za rodzaj poprzednika, drugi zaś za następnik. Tymczasem głębsze wniknięcie w istotę struktury przekonuje nas, że zakończenie pierwszego czterotaktu bynajmniej nie pokrywa się z właściwościami zakończenia współczynników budowy okresowej. W strukturach okresowych w miejscach przejścia poprzednika w następnik oraz w zakończeniu samego następnika występują niemal z reguły silne cezury, wcięcia prowadzące do zmian rytmicznych, przeważnie do wydłużeń wartości rytmicznych. Figuracja natomiast nie pozwala na żadne cezury, dążąc do płynnego rozprzestrzeniania się linii. Stąd więc nie ma tam jasno zaznaczonych punktów dystynkcyjnych. O dystynkcji decyduje nie zakończenie czterotaktu, ale początek następnego odcinka, wobec czego powstaje (nawet mimo oddziaływania budowy okresowej) zjawisko nowe, w pewnym sensie przeciwstawne. I choć przejawy ewolucyjne są niekiedy widoczne w budowie okresowej, mimo to nie można by powiedzieć, że w naszym Preludium decydują one o tej budowie. Przeciwnie, w strukturach okresowych ewolucjonizm występuje rzadziej, jest zjawiskiem przeniesionym raczej z form innych. W formach figuracyjnych zaś staje się czymś istotnym, czymś, bez czego forma taka istnieć nie może. Na to wskazuje całe Preludium b-moll, gdzie stanowczo nie można w sposób przekonywający wykazać, co należy uważać za poprzednik, a co za następnik. Z gamowego impulsu rozwija się tam całość przebiegu

melodycznego. Narasta on zwolna, potęguje się, a w chwili, kiedy początkowy impuls już się zużył, powraca do niego kompozytor znowu, aby nabrać nowych sił dla nowych czynności konstrukcyjnych i wyrazowych. To narastanie jest identyczne z f a z a m i e w o l u c y j n e g o p r z e b i e g u. Ilość faz zależy od rozmiarów utworu oraz od siły działania czynnika ewolucyjnego. Zazwyczaj, gdy utwór jest większych rozmiarów, faz tych jest więcej, ale może się zdarzyć, jak np. w Preludium D-dur, że na małej przestrzeni spotykamy większą ich ilość. Ponieważ w wypadkach takich zachodzi z reguły nawiązanie do początkowego materiału motywicznego, przeto może to prowadzić do niewłaściwej interpretacji formy, mianowicie do ujmowania struktury w sensie budowy rondowej. Rondo stoi jednak na przeciwległym biegunie w stosunku do budowy ewolucyjnej i dlatego ujmowanie takie jest niewłaściwe [7]).

Opisane właściwości przebiegu melodycznego nie są u Chopina celem samym w sobie, ale stają się wykładnikiem wyrazu. Niewątpliwie trudną jest rzeczą opisać ściśle oddziaływanie emocjonalne muzyki. A jednak muzykologia okresu międzywojennego zrobiła pewien krok w tym kierunku. Mam tu na myśli muzykologów zorientowanych psychologicznie, którzy zwrócili uwagę na właściwości energetyczne elementów i formy. W ten sposób stworzono pomost pomiędzy strukturą dzieła a jej wyrazem. Bowiem nie da się zaprzeczyć, że cechy konstrukcyjne środków posiadają ściśle określone właściwości energetyczne. Przy pomocy ścisłych metod, zwłaszcza w zakresie harmoniki, można dokładnie wymierzyć energetykę przebiegów formalnych. Od energetyki natomiast prowadzi droga do uchwycenia wyrazu dzieła.

W toku dotychczasowych naszych rozważań nad melodyką figuracyjną zauważyliśmy, że właściwa praca konstrukcyjna zaczyna się dopiero wówczas, gdy kompozytor przechodzi z prostego pochodu gamowego do jego rozwijania. Rozwijanie zaś staje się właśnie źródłem potęgowania napięć. Jest rzeczą zrozumiałą, że potęgowanie takie nie może wykazywać stałej linii wznoszącej się, że w pewnych miejscach musi następować spadek napięcia, w rezultacie czego zmuszony jest kompozytor używać odpowiednich środków. Już na przestrzeni drugiego czterotaktu (przykład II, t. 6—9) mamy do czynienia zarówno ze spotęgowaniem jak i spadkiem

---

7) Bliższe wyjaśnienia co do istoty formy ronda podaję w swej „Metodyce nauczania form muzycznych". Kraków 1946.

napięcia. Spotęgowanie jest tam rezultatem wznoszącej się linii melodycznej, w której nuty zamienne i boczne przyczyniają się w głównej mierze do zaakcentowania bardziej niespokojnego, porywistego charakteru linii. A ponieważ relatywność odgrywa w muzyce rolę znaczną, zwłaszcza w odniesieniu do działania energetycznego środków, przeto tylko przez porównanie z poprzednim pochodem możemy przekonać się, na ile potęgowanie zostało wzmożone. Przeciwstawiony tu bardziej już skomplikowany ruch linii melodycznej stosunkowo prostemu pochodowi gamowemu, wskazuje zupełnie wyraźnie, że stosownie do ilości użytych nut zamiennych i bocznych, nastąpiło spotęgowanie napięcia. To samo odnosi się i do odprężenia. Ale w tym wypadku należy zwrócić uwagę jeszcze na jeden szczegół, mianowicie na problem równowagi, który razem z relatywnością działania środków decyduje o logice przebiegu melodycznego. W tym wypadku chodzi o to, że spotęgowanemu przebiegowi nie mógł kompozytor przeciwstawić pierwotnej postaci odprężenia, ponieważ wówczas zostałaby zachwiana równowaga pomiędzy współczynnikami energetyki melodycznej.

W imię zasady zachowania należytej równowagi pomiędzy środkami zmienił Chopin postać pochodu opadającego, posługując się wspomnianymi oktawowymi przeniesieniami i uzupełniającymi sekstami. W wyniku tych wszystkich zabiegów konstrukcyjnych i energetycznych powstaje specyficzny charakter przebiegu, nacechowany wzmożonym ruchem, na tle którego rodzi się namiętne pulsowanie zwolna wyodrębniających się motywów. Jest to szczegół o tyle ważny, że sam pochód gamowy, proste następstwo dźwięków, nawet ściśle zrytmizowane i zmetronomizowane, nie sprzyja indywidualizacji struktury motywicznej. Obecnie, kiedy podstawę gamową uczynił kompozytor swoim twórczym natchnieniem, gdy przeszła ona na drogę ewolucyjnego stawania się, zaczyna już emocjonalnie przemawiać struktura motywiczna, która rodzi się wraz z działaniem czynnika ewolucyjnego. W wypadku takim było by czymś niewłaściwym dążenie do ścisłego sprecyzowania tego, co motywy takie mają wyrażać. Wystarczy tu samo tylko stwierdzenie, że w odróżnieniu od pierwotnego pochodu gamowego następuje spotęgowanie napięcia, będące wyrazem coraz to większego wzburzenia. Również redukcja falistej struktury linii melodycznej do przestrzeni jednotaktowej nie pozostaje bez wpływu na energetykę przebiegu i jego wyraz. Szybko opadające napięcie w dwóch tak-

13*

tach poprzednich, które straciło na sile do tego stopnia, że wymaga ponownego nasilenia, stało się przyczyną tego, że kompozytor niejako od początku rozpoczyna pracę w tym kierunku. Czynnik melodyczny, współdziałając w tym wypadku z dynamiką (crescendo), rozplanowaną na dość znacznej przestrzeni, wyznacza impulsywność linii etapami, która doprowadza w końcu do potężnego fortissimo, gdzie z powrotem następuje nawiązanie do punktu wyjściowego (t. 18).

Ten krótki opis wystarczy na razie do zorientowania się, jak rozwija się linia melodyczna, która początek swój bierze z pochodu gamowego.

Na tym jednak nie wyczerpuje się jeszcze całość problemów melodyki tego rodzaju. Dotychczas nie zwróciliśmy uwagi na jeden z zasadniczych elementów muzycznych, mianowicie na r y t m i k ę. Otóż, w odróżnieniu od form ściśle okresowych, gdzie zazwyczaj występuje rytmika zróżnicowana, melodie figuracyjne posiadają rytmikę jednorodną, tzn. opierają się na tych samych drobnych wartościach rytmicznych. W Preludium b-moll są to szesnastki, które z uwagi na tempo utworu (presto con fuoco) decydują o bardzo szybkim ruchu. Nie ulega wątpliwości, że właśnie jednorodność rytmiczna jest podstawową cechą typowej melodyki figuracyjnej. Jednorodność ta decyduje ponadto o pierwszym wrażeniu, jakie odbieramy słuchając tego rodzaju przebiegów melodycznych. I gdyby nie opisane powyżej szczegóły techniczne, energetyczne i wyrazowe, przebiegowi takiemu groziłaby niechybnie monotonia i bezwyrazistość. Niemniej jednak nie można nie doceniać jednorodności rytmicznej. Dzięki niej przebieg melodyczny staje się jednolity, ciągły, co przyczynia się w wielkim stopniu do integracji przebiegu formalnego.

Gdybyśmy chcieli twory takie analizować zupełnie dokładnie, musielibyśmy uwzględnić wpływ całkującego czynnika rytmicznego na siłę oddziaływania elementów innych. Praktycznie oznacza to do pewnego stopnia zmniejszenie działania w naszym wypadku takich czynników, jak np. nuty zamienne i boczne oraz przeniesienia oktawowe i uzupełnienia sekstowe. Ale jednorodność rytmiczna umożliwia jednocześnie wprowadzenie takich środków, które przy innej strukturze rytmicznej godziłyby w jednolitość przebiegu linii melodycznej i niwelowałyby zupełnie siłę działania czynnika ewolucyjnego. Dla przykładu przedstawmy sobie, że w przeciwstawieniu do pochodu gamowego, który został w odpowiedni sposób rytmicz-

nie zróżnicowany i agogicznie przekształcony na korzyść tempa wolnego, wprowadzony został następnie odcinek melodyczny ze wspomnianymi już niejednokrotnie środkami. Wówczas wystąpiłby z całą jaskrawością kontrast przebiegów, które w żaden sposób nie mogłyby się złożyć na jednolitą całość. Powyższa uwaga wystarczy dla zrozumienia, co oznacza jednorodność rytmiki w figuracyjnym przebiegu melodycznym i jaki jest jej cel.

Dotychczas rozpatrywaliśmy strukturę melodyczną, opartą w zasadzie o g a m ę d i a t o n i c z n ą, jako siłę początkową przebiegu. Zachodzące tam w pewnych miejscach kroki chromatyczne nie zmieniały istoty rzeczy tak dalece, żeby można było mówić o konstrukcyjnym przekroczeniu diatoniki. Zmiany te występowały w miejscach wygięcia linii melodycznej. Inaczej natomiast przedstawiała się sprawa w dalszym przebiegu, gdzie oddziaływał już czynnik ewolucyjny. W tej chwili interesuje nas podstawa gamowa, jako siła początkowa. W Preludium gis-moll spotykamy się z nowym zjawiskiem, mianowicie, że tą siłą początkową nie jest gama diatoniczna, lecz c h r o m a t y c z n a.

V PRZYKŁAD, t. 1—8:



Gama ta nie występuje jednak w postaci czystej, jak najprostszej, lecz ulega stylizacji. Tym różni się od gamy chromatycznej, stanowiącej podstawę Etiudy a-moll op. 10, nr 2. Stylizacja polega tu na dwójkowym uszeregowaniu dźwięków, przy czym każdy z nich ulega powtórzeniu, w rezultacie czego jasno zarysowuje się struktura motywiczna już od samego początku utworu. Z uwagi na tempo (presto) są to motywy bardzo krótkie. Niemniej jednak

posiadają one ważne znaczenie tektoniczne nie tylko dla struktury pierwszego czterotaktu, ale w ogóle dla całości utworu dzięki wykorzystaniu dwójkowego układu motywów w całym jego przebiegu. Już ten szczegół zezwala na poznanie różnicy, jaka zachodzi pomiędzy podstawą gamową Preludium b-moll a gis-moll. Jak wiadomo, w Preludium b-moll struktura motywiczna rodziła się w toku stawania się utworu, tzn. od miejsca, gdzie kompozytor przeszedł na drogę ewolucyjnego wnikania w możliwości tektoniczne gamy. Tu natomiast motywika jest od razu dana, i to w takim kształcie, który pozostaje niemal że w stanie niezmienionym przez cały przeciąg utworu. Fakt ten tłumaczy dalsze zjawiska melodyczne zachodzące już chociażby na przestrzeni pierwszego ośmiotaktu. Podczas gdy w ewolucyjnym opracowaniu podstawy tektonicznej, występującej na początku utworu, da się zawsze stwierdzić w Preludium b-moll obecność gamy lub jej szczątków, to już w drugim czterotakcie Preludium gis-moll znika podstawa gamowa.

Zachodzą tam jeszcze inne różnice, polegające na odwróceniu się od początkowego punktu wyjściowego, mianowicie od schromatyzowania linii. Skutkiem tego pierwszy ośmiotakt składa się w zasadzie z dwóch różnych odcinków. W pierwszym występuje wznosząca się gama chromatyczna, w drugim zaś opadająca faliście linia diatoniczna. Nie trzeba tu chyba dodawać, że tylko dzięki jednolitości rytmicznej i motywicznej cały ten przebieg tworzy wzajemnie uzupełniającą się całość. Ale działa tu jeszcze coś innego. Tą siłą wiążącą, która spaja obydwa czterotakty, jest struktura nawiązująca żywo do budowy okresowej, mimo że zakończenie pierwszego czterotaktu przechodzi płynnie w początek następnego. Decyduje tu zatem w wielkim stopniu charakter współczynników tej ośmiotaktowej budowy. Impulsywny charakter pierwszego czterotaktu ma w sobie coś z pytania, charakterystycznego dla poprzednika, nagromadzone zaś spotęgowanie napięcia znajduje rozładowanie w następnym czterotakcie, który odpowiada następnikowi. Dlatego też poszczególne odcinki tego przebiegu bardziej zbliżają się do budowy okresowej niż miało to miejsce w Preludium b-moll. Niemałą rolę odgrywa nawet zakończenie drugiego czterotaktu, tzn. jego ostatni takt, oparty na dominancie górnej i strukturalnie do pewnego stopnia izolowany od całości przebiegu. W ten sposób pierwszy ośmiotakt, noszący na sobie znamiona budowy okresowej, tworzy zamkniętą w sobie całość tak pod względem struktury jak i energetyki i wyrazu. Wy-

stępuje tam zaokrąglony w sobie proces energetyczny, który będzie się powtarzał w większych wymiarach w toku całego utworu.

Częściowo skończony proces energetyczny, zamknięty w obrębie pierwszego ośmiotaktu, sprawia, że kompozytor musiał w dalszym przebiegu wrócić znowu do początku, żeby zaczerpnąć sił do dalszej pracy. Wynika to z charakteru formy, mianowicie z jego podstawy ewolucyjnej. Toteż pierwszy czterotaktowy odcinek, oparty na gamie chromatycznej, będzie pobudzał do rozwijania coraz to dłuższych łuków melodycznych, w których będzie ulegać stopniowo zmianie nawet struktura interwałowa i w pewnym sensie motywiczna. Rzecz jasna — znaczenie pierwszego ośmiotaktu jako impulsu, jako jądra zarodkowego, pozostanie zawsze aktualne. Stąd po chromatycznym wątku melodycznym nastąpi linia, oparta na diatonice.

Wspomniane oddziaływanie czynnika ewolucyjnego, które objawiło się w zmianach interwałowych i motywicznych, nastręczało niemałe trudności w frazowaniu linii melodycznej, zwłaszcza na przestrzeni od t. 13 do 20, a więc w tym miejscu, gdzie w fazie drugiej utworu (od t. 9 do 28) przeszedł kompozytor do rozbudowy pierwotnego ujęcia. Ażeby podać chociaż kilka przykładów, wystarczy tu wspomnieć o wersji Paderewskiego, Bronarskiego i Turczyńskiego [8]), gdzie całość została potraktowana zupełnie schematycznie przez podział na odcinki dwutaktowe. Natomiast Scholtz [9]) i Raoul Pugno [10]) przeprowadzają podział 2 + 2 + 4. Jeszcze inaczej robi Beniamino Cesi [11]), frazując 2 + 4 + 2. Wielkim utrudnieniem w frazowaniu jest niewątpliwie szybkie tempo utworu, które nie zezwala na silniejsze cezury. Zresztą takie ostre podkreślanie poszczególnych fraz nie zgadzałoby się z istotą formy figuracyjnej, nastawionej na ciągłość przebiegu melodycznego. Obowiązkiem jednakże nauki pozostanie zawsze wniknięcie w środki ewolucyjne utworu, co może doprowadzić do odpowiedniej interpretacji wykonawczej. Na ogół nie zachodzi żadna konieczna potrzeba wyodrębnienia odcinków dwutaktowych na przestrzeni t. 13—16. Inaczej natomiast przedstawia się sprawa z następnym

---

8) Chopin. Dzieła wszystkie. T. I. Instytut Fryderyka Chopina — Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

9) Chopin. Präludien und Rondos. Edition Peters.

10) Chopin. Préludies, Rondos. Universal-Edition.

11) Composition de F. F. Chopin. Livre 2. Société Anonyme Éditions des Ricordi.

czterotaktem. Występuje tam w sposób niedwuznaczny nowa kumulacja dwutonowych motywów. Początkowo łączą się one w grupy po 4 (t. 17 i 1 ćwierć t. 18), a następnie po 2. W wyniku tego nowego ugrupowania powstaje nawet nowa struktura motywiczna, która łączy początkowo dwójki w jeden motyw czterotaktowy, tworzący umiejscowioną na przestrzeni 2²/₃ taktu pewnego rodzaju formułę melodyczno-harmoniczną. Formuła ta staje się wyrazem stopniowego wyczerpywania się napięcia i zarazem środkiem prowadzącym do dalszych powikłań motywicznych, gdzie znowu powstają z danego pierwotnie materiału motywicznego nowe struktury motywiczne, tym razem jednotaktowe.

VI PRZYKŁAD, t. 21—24:



A jednak nie można powiedzieć, że na skutek tego przekształcenia zerwał kompozytor z pierwotnym materiałem motywicznym. Nadal utrzymują się tutaj skojarzenia dwutonowe, które stały się obecnie cząstkami większych motywów. Wygląda to pozornie na jakieś nieporozumienie, skoro te nowe zjawiska traktujemy ze stanowiska dotychczasowej szkolnej nauki o formach muzycznych. Sedno sprawy tkwi w tym, że jakość przebiegu melodycznego przy oddziaływaniu czynnika ewolucyjnego wpływa na kształtowanie się struktury motywicznej. Na tej podstawie przekonujemy się o właściwych cechach pierwotnych dwutonowych motywów. Nie są to motywy we właściwym znaczeniu tego słowa, lecz t w o r y c z ą s t k o w e. Dopiero w dalszym przebiegu zarysowują się coraz wyraźniej ich zdolności do łączenia się w szerzej rozbudowane skojarzenia motywiczne. Ma to wpływ również i na budowę większych odcinków formalnych, bowiem w tym wypadku powstają już rzeczywiście struktury dwutaktowe, mieszczące się całkowicie w ramach struktury okresowej.

Przewaga czynnika diatonicznego w miejscach oddziaływania właściwej ewolucji powoduje zatrzymanie pochodów diatonicznych nawet w tych miejscach, gdzie kompozytor nawiązuje do materiału początkowego, a więc tam, gdzie występuje wznosząca się linia melodyczna.

VII PRZYKŁAD, t. 29—37:



W przeciwieństwie do budowy okresowej następują obecnie coraz większe wydłużenia, tak iż z odcinka dwutaktowego powstaje odcinek wypełniający dwa takty i ćwierć, następnie zaś cztery ($^2/_4 + 3 + ^1/_4$). Impuls pierwotnego materiału motywicznego przechodzi w tym miejscu od razu na drogę rozwoju uzyskując w dynamice należyte uzupełnienie (cresc. — ff). Dla uchwycenia całokształtu przebiegu melodycznego, przebiegu, który jako forma wychodzi od chromatycznej podstawy gamowej, należy jeszcze zwrócić uwagę na ostatnią fazę jego formy. Występuje tam już zupełnie jasne zużycie się siły napięcia, co w sposób bardzo wymowy charakteryzuje opadająca formuła melodyczna, która w pewnym miejscu (t. 57—60) zostaje nawet umiejscowiona.

VIII PRZYKŁAD, t. 53—65:



Mimo to i w ostatniej fazie utworu nie brak zjawisk, wskazujących na pracę motywiczną, prowadzącą do nowych skojarzeń. Mam tu na myśli struktury złożone z trzech dwutonowych motywów cząstkowych, które w dalszym toku zostają rozbudowane do frazy dwutaktowej, ujętej w ten sposób, że początek jej zaczyna się na drugiej części taktu, koniec zaś przypada na początek taktu trzeciego. Ma to niewątpliwy związek ze wspomnianą opadającą formułą, gdzie jasno są zarysowane grupy wypełniające po trzy dwutonowe motywy cząstkowe. W tym wypadku następuje jednak ciekawe zjawisko ze stanowiska metrycznego. Przedtem początek grupy przypadał niemal zawsze na początek poszczególnych taktów[12]), obecnie zaś grupa taka rozpoczyna się na drugiej części taktu. A więc występuje tu pewnego rodzaju przesunięcie. Nie prowadzi ono jednak do zaburzenia rytmicznego z tego powodu, że po początkowych grupach, wypełniających dwutonowe motywy cząstkowe, następują dłuższe odcinki pośredniczące, zakończone normalną kadencją.

IX PRZYKŁAD, t. 65—73:



W zakończeniu zaś utworu następuje dalsze osłabienie początkowej siły melodycznej. Zostaje tam zachwiana ciągłość pierwotnego ruchu rytmicznego z powodu wystąpienia nowej formuły melodycznej, której towarzyszy tylko w niektórych miejscach dawniejsza motywika.

---

[12]) Wyjątek stanowią t. 33, 37, 39, 40. W wypadkach tych zachodzi jednak odmienne uszeregowanie motywów cząstkowych niż w ostatniej fazie utworu.

X PRZYKŁAD, t. 74—81:



Rozważania nasze o drugim typie figuracji, biorącej swój początek z podstawy gamowej, zezwoliły na poznanie nowych problemów konstrukcyjnych melodyki. Przy powierzchownym traktowaniu sprawy mogło by się wydawać, że zasadniczo nie wielkie zachodzą tu różnice w porównaniu z typem melodyki poprzednio omówionej. Odnosi się to przede wszystkim do samej podstawy tektonicznej, wychodzącej od gamy oraz do rytmiki, której jednorodność przenika utwór niemal w całości, wreszcie do czynnika ewolucyjnego, decydującego o formalnym stawaniu się przebiegu melodycznego. Mimo tych wspólnych założeń skonstatowaliśmy dość znaczne różnice, wypływające właśnie z metody rozwijania, względnie wykorzystywania początkowego impulsu melodycznego. W odróżnieniu od Preludium b-moll chromatyka nie jest tu wykładnikiem właściwego wysnuwania możliwości ewolucyjnych linii, lecz przeciwnie, możliwości te dochodzą do głosu dzięki przeciwstawieniu diatoniki — linii chromatycznej. Ze względu na większe oddziaływanie struktury okresowej, przeciwstawienie to łączy się z początkową podstawą gamową, tworząc w zasadzie właściwy punkt oparcia dla dalszych czynności konstrukcyjnych i wyrazowych, prowadzący do wyodrębniania się nowych tworów motywicznych i formalnych w postaci fraz dwutaktowych i więcej-taktowych. Mimo jednolitości pod względem motywiki cząstkowej, przebieg wykazuje wielkie bogactwo w powstawaniu nowych struktur bądź motywicznych, bądź dochodzących do rozmiarów frazy.

Wywiera to znaczny wpływ na wyraz przebiegu melodycznego, którego rozpiętość sięga od początkowego impulsywnego charakteru utworu aż do zużywania się nagromadzonych energii, świadczących jakby o jakiejś rezygnacji. Szczegół ten nie oznacza, żeby czynnik

emocjonalny ulegał w pewnych miejscach osłabieniu, gdyż rozładowaniu napięć towarzyszy niemniejszy w swym działaniu wyraz emocjonalny.

Prawdziwy linearyzm melodyczny przejawia się przede wszystkim w figuracjach, biorących swój początek od pochodów gamowych. U Chopina jednak figuracja ta stanowi mniej liczny typ. Częstym natomiast zjawiskiem jest melodyka figuracyjna, na którą w większym lub mniejszym stopniu wywiera wpływ czynnik harmoniczny. Praktycznie objawia się to w stosowaniu tu i ówdzie rozłożonych akordów. Wyrazistość czynnika harmonicznego zależy w wielkim stopniu od tempa. W tempach szybkich jest on mniej widoczny niż w tempach wolniejszych. Toteż utwory figuracyjne niemal z reguły są utrzymane w tempach szybkich, nawet bardzo szybkich. Odnosi się to wszystko również do preludiów Chopina, gdzie w preludiach figuracyjnych wpływ czynnika harmonicznego jest dość znaczny. Dla ilustracji tego stanu rzeczy niech posłuży Preludium D-dur.

XI PRZYKŁAD, t. 5—16:



Ze względu na jednakową rytmikę w obydwóch rękach oraz na częste zmiany harmoniczne odczuwamy tu na każdej części taktu ingerencję czynnika harmonicznego. Zasadnicza formuła figuracyjna, będąca wątkiem melodyczno-harmonicznym, wypełnia przestrzeń jednotaktową, w której zachodzą aż trzy zmiany następstw akordowych. Mimo to łuk melodyczny, występujący na dwóch pierwszych częściach taktu, da się sprowadzić w niektórych miejscach do jednego akordu. A jednak dzięki nutom bocznym

i opóźnieniom, czynnik melodyczny wykazuje dość znaczną siłę. Nie bez znaczenia są również dźwięki podwójne, z których niższy jest składową częścią akordu. Szczegół ten świadczy znowu o wspomnianym już wyżej czynniku harmonicznym. Wobec jego oddziaływania nie wszystkie dźwięki, wchodzące w skład figuracji, są jednakowo ważne, tak iż wątek melodyczny zawiera w sobie kościec, dokoła którego grupują się dźwięki inne. Składową częścią takiego kośćca jest w naszym wypadku pierwszy dźwięk wątku oraz dwa dźwięki końcowe, zaakcentowane przy pomocy opóźnienia i jego rozwiązania.

XII PRZYKŁAD



Z podobnym zjawiskiem spotykamy się również i w Preludium H-dur.

XIII PRZYKŁAD, t. 1—14:

Vivace

(p) legato

Czynnik harmoniczny występuje tu w innych okolicznościach, mianowicie w pewnych miejscach przebiegu (t. 5, 9—12), gdzie dźwięki, wchodzące w skład akordów, są niejako uzupełnieniem figuracji. Wyodrębnianie się natomiast kośćca melodycznego prowadzi do wewnętrznych skojarzeń polimelodycznych[13]), w których dźwięki wyższe stanowią kościec, zaś dźwięki niższe są jego polimelodycznym uzupełnieniem.

XIV PRZYKŁAD



W wypadku Preludium H-dur uzupełnienie takie wykorzystuje konstruktywną rolę ornamentyki, początkowo (t. 4—5, 7—8, 11—12) w postaci zwykłej przednutki, następnie zaś (t. 15—16, 19—20) mordentu.

Opisane szczegóły figuracji melodycznej, podlegającej wpływom akordyki, ujmują zagadnienie w sposób statyczny, ograniczając się tylko do pewnych miejsc utworu. Nie mówią natomiast niczego o tym, w jaki sposób wątki melodyczne stosowane są w przebiegu, czyli, jaką spełniają tam funkcję. Przykład z Preludium D-dur nie może nam niczego konkretnego powiedzieć o całości przebiegu, już chociażby z tego powodu, że jest on wyjęty z dalszego toku utworu (od t. 5). Niemniej jednak zwrócenie na niego uwagi nie jest bez znaczenia, jeśli chodzi o najbardziej istotną stronę figuracji, mianowicie o zjawisko ruchu. Wspomniany wątek melodyczny występuje właśnie w tych miejscach, gdzie kompozytorowi chodziło o spotęgowanie ruchu. Między tymi częściami występują wyodrębniające się motywy, o czym będzie jeszcze mowa.

Mogło by się wydawać, że ze względu na jednotaktowy wątek melodyczno-harmoniczny utwór otrzymuje dość silne cezury przy każdorazowym jego pojawieniu się, w wyniku czego ciągłość prze-

---

13) Określenie „polimelodyka", wprowadzone na oznaczenie pewnych zjawisk konstrukcyjnych u Chopina przez Bronisławę Wójcik-Keuprulian (Melodyka Chopina, Lwów 1930), ma w tym wypadku szczególne uzasadnienie.

biegu może stać pod znakiem zapytania. Tymczasem całość wątku jest tak skonstruowana, że kończy się on zawsze na dominancie górnej, dzięki czemu otrzymuje kompozytor połączenie z wątkiem następnym, którego początek pozostaje do zakończenia poprzedniego w stosunku D^{+} T. Postaci rzeczy nie zmienia tu fakt użycia odniesień drugiego rzędu, ponieważ wszędzie powstają w tych miejscach prawdziwe stosunki górno-dominantowe, działające, jak wiadomo, silnie funkcyjnie, co przyczynia się do wzajemnej spoistości poszczególnych wątków. Szczegół ten wyraźnie wskazuje, że rola czynnika harmonicznego w przebiegu melodycznym figuracji nie ogranicza się tylko do cech zewnętrznych, a więc do rozkładania akordów, ale sięga głęboko w samą strukturę przebiegu, jest środkiem, który decyduje o jego ciągłości. Jest to tym bardziej godne uwagi, że, jak wykazuje przykład XI, wraz z następstwem wątku występuje również zmiana rejestrów, która bynajmniej nie oddziaływuje w naturalny sposób na spoistość przebiegu, przeciwnie — jest jej przeszkodą. Dzięki jednoczącej sile czynnika harmonicznego nawet zmiana struktury motywicznej nie zdołała zachwiać naturalnością przebiegu melodycznego. Zmianę tę odczuwamy nawet jako coś naturalnego, jako ostateczne wyładowanie spiętrzonych sił, wywołanych dłuższym wystąpieniem wątku melodycznego w różnych oświetleniach harmonicznych i w pewnym stopniu kolorystycznych. A gdy do tego dodamy jeszcze, że w toku Preludium D-dur pojawia się ponadto początkowy motyw czołowy, to sam przebieg figuracji w całości utworu wykaże strukturę dwufazową, która rozpoczyna się pierwotnym motywem czołowym, przechodzi w opisany ruch wątku, by w końcu znaleźć ujście w zmianie motywicznej, nawiązującej jeszcze raz do początku. W rzeczywistości panuje tam tylko optycznie różnorodność zbyt wielka, wyrazowo natomiast Preludium D-dur jest utworem jednolitym, bez jakichkolwiek większych zaburzeń energetycznych. W podobny sposób kształtuje się i Preludium H-dur. Różnica polega tylko na szerszym rozbudowaniu łuku melodycznego w zakończeniu fazy pierwszej. Zresztą sam opis melodyki nie może objąć jeszcze wszystkich zagadnień formalnych, chociażby dlatego, że element melodyczny jest tylko jednym z czynników składających się na całość formy. Wychodząc od melodyki, wkraczamy w zagadnienie formy stopniowo,

a w miarę poznawania innych elementów będziemy sięgać w coraz to głębsze warstwy budowy formalnej.

Istnieją jednak preludia Chopina, gdzie czynnik harmoniczny występuje w melodyce figuracyjnej jeszcze wyraźniej. Opisany poprzednio typ melodyki figuracyjnej stanowi niejako wstęp do poznania innych typów tego rodzaju. Zauważyliśmy tam obok oddziaływania czynnika harmonicznego również tworzenie się kośćców melodycznych, gdzie niektóre dźwięki, wchodzące w skład figuracji, otrzymują jakby drugorzędne znaczenie. Obecnie wyodrębnimy te dwie właściwości figuracji. Będą to zatem linie figuracyjne, w których kościec melodyczny nie wyodrębnia się należycie oraz takie, gdzie jest on podkreślony zupełnie wyraźnie. Do pierwszego rodzaju należy melodyka najwcześniejszego Preludium Chopina, tzn. As-dur z r. 1834 oraz Preludium F-dur. Dla zorientowania się jak wygląda figuracja pierwszego rodzaju, wystarczy powołać się na pierwszy ośmiotakt z Preludium As-dur (p. przykład I).

Mamy tam do czynienia z rozłożonymi akordami, zawierającymi tu i ówdzie dźwięki przejściowe lub boczne. Plastyczność obrazu zwalnia nas od bardziej szczegółowego opisu. Zresztą utwór ten posiada mniejsze znaczenie dla poznania istotnych cech preludiów Chopina, a w całokształcie jego twórczości zajmuje, jak zaznaczyłem, niewątpliwie bardzo skromne miejsce. Nie należy jednakże sądzić, żeby wskazany przykład mógł dokładnie zilustrować cały przebieg melodyczny utworu. Podobnie jak i w omówionych dotychczas Preludiach, przede wszystkim D-dur i H-dur, tak samo i w Preludium As-dur pierwotne nastawienie strukturalne kompozytora nie utrzymuje się w jednakowym natężeniu. Toteż w niektórych miejscach przebiegu zmienia się ono na korzyść wyodrębniających się niektórych dźwięków, co mogło by posłużyć do skonstruowania tam jakby kośćca melodycznego, stojącego ponad całokształtem figuracji. W wypadku tym chodziło nam jednak o umożliwienie poznania klimatu stylistycznego, panującego w Preludium As-dur.

O wiele natomiast ciekawszym przypadkiem jest figuracja w Preludium F-dur. I tu harmonika działa na całej przestrzeni linii figuracyjnej, ale w tym wypadku środki harmoniczne są już zupełnie inne.

XV PRZYKŁAD, t. 1—4:



Pozornie struktura harmoniczna wydaje się dość prosta, zwłaszcza gdybyśmy chcieli wnosić o niej na podstawie symboliki funkcyjnej, która ogranicza się do toniki i dominanty górnej. Przy bliższym jednak zastanowieniu się zauważamy, że nie jest to prosty wyznacznik toniki, lecz jej czterodźwięk paralelny, będący w swej istocie wartością k o l o r y s t y c z n ą. I właśnie dopiero przebieg linii melodycznej całości utworu wykazuje, jak figuracja, oparta na czynniku harmonicznym, może stać się wykładnikiem poczynań kolorystycznych kompozytora. Linia melodyczna, krocząc po dźwiękach akordu, przechodzi przez różne rejestry, oświetlając każdorazowo w odmienny sposób podstawowy wątek melodyczno-harmoniczny. Właśnie zmiana rejestrów, a nie następstwa akordowe, stanowi tu o czynniku ewolucyjnym. Rzeczywiście jest to wielkie odkrycie Chopina, które oceniono należycie dopiero w czasach impresjonizmu muzycznego. I jeszcze na jeden szczegół należy zwrócić uwagę, mianowicie na stałe powracanie do tego samego dźwięku, krążenie jakby wokół jakiegoś centrum. Na skutek tego powstaje specyficzny rodzaj figuracji, po prostu unieruchomiony w pewnych miejscach, wskazujących na jej r o t a c y j n ą s t r u k t u r ę. I ta cecha należy również do nowych już środków konstrukcji [14]), z których robili użytek nie tylko kompozytorzy w okresie impresjonizmu, ale i późniejsi, kiedy harmonika funkcyjna przestała

14) Nie należy tego brać dosłownie, ponieważ rotacyjna struktura linii melodycznej należy do pierwotnych typów melodyki, spotykanych w muzyce ludowej i orientalnej. W okresie poromantycznym stała się ona czymś „nowym" z uwagi na jej wykorzystanie w muzyce kierunków najnowszych.

istnieć i kiedy w środkach melodycznych szukano oparcia w dążeniu do centralizacji materiału dźwiękowego.

Z melodyką, gdzie występuje wyodrębnianie się kośćca melodycznego na tle figuracji, spotykamy się w Preludiach es-moll i Es-dur.

XVI PRZYKŁAD

Preludium es-moll

t. 1—5:



Preludium Es-dur

t. 1—10:

Vivace
legato

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Chociaż utwory te grupujemy razem, to jednak nie można powiedzieć, że siła oddziaływania kośćca melodycznego jest w obydwóch wypadkach jednakowa.

W Preludium es-moll siła ta jest nieco mniejsza niż w Preludium Es-dur. Decyduje tu zarówno sposób ujęcia całości jak i umiejscowienia dźwięków głównych melodii. Podobnie jak w finale Sonaty b-moll Chopina, mamy tam do czynienia z melodyką figuracyjną opartą na zdwojeniach oktawowych, tak że w pewnym sensie utwór ten ujęty jest jednogłosowo. Oczywiście, że z uwagi na figurację harmoniczną, element harmoniczny przejawia się tutaj zupełnie wyraźnie. Ponadto dźwięki, stanowiące kościec melodyczny, występują w różnych miejscach, tzn. raz są one dźwiękami środkowymi, innym zaś razem początkowymi lub końcowymi triol, stanowiących rytmiczną podstawę figuracji.

Inaczej przedstawia się sprawa w Preludium Es-dur. Tam towarzyszenie harmoniczne jest zupełnie jasno zaznaczone, zaś dźwięki, stanowiące kościec melodyczny, są zawsze początkowymi dźwiękami triol, co w sposób wymowny przyczynia się do wyrazistości elementu melodycznego.

Ten typ melodyki figuracyjnej stanowi przejście do tych struktur melodycznych, w których kompozytor już w piśmie nutowym wyznacza strukturę rytmiczną i motywiczną przebiegu melodycznego. W preludium Chopina typ ten reprezentują: Preludium C-dur, początkowy odcinek Preludium D-dur oraz Preludium fis-moll.

XVII PRZYKŁAD

Preludium C-dur

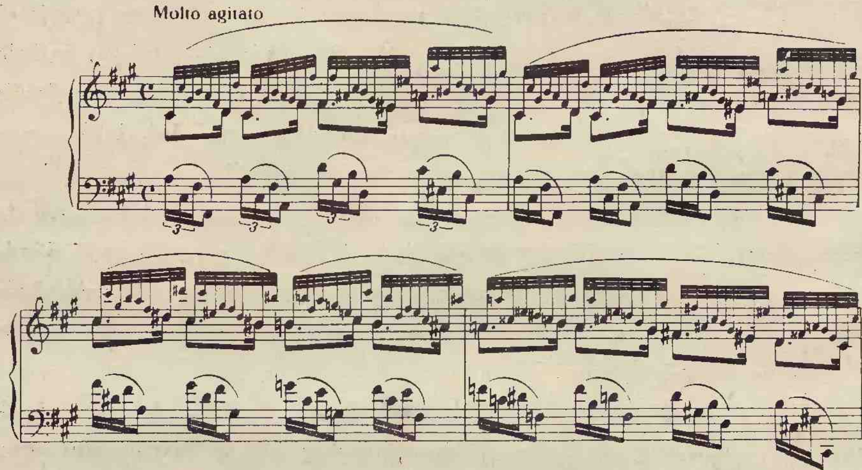
t. 1—4:



Preludium D-dur
t. 1—4:



Preludium fis-moll
t. 1—4:



Przytoczone przykłady wskazują, w jakim stopniu siła melodyczna wyodrębnia się na tle towarzyszenia harmonicznego. Podczas gdy w Preludium C-dur i D-dur element melodyczny jest jeszcze słabo rozwinięty, to w Preludium fis-moll zaczyna się on wyodrębniać do tego stopnia, że element figuracyjny jako wartość melodyczna schodzi do roli czynnika drugorzędnego. Po prostu jest niejako dodatkowym ornamentem.

W przytoczonych wypadkach przebieg melodyczny podlega tym samym zasadom kształtowania, co w preludiach poprzednio omówionych, a więc wykładnikiem rozprzestrzenienia się formalnego linii melodycznej jest opieranie się o pewien podstawowy wątek melodyczny, który prawie z zasady pokrywa się z jakimś wyodrębniającym się motywem, poddanym z kolei zabiegom ewolucyjnym. Odnosi się to również i do tych struktur figuracyjnych, w których wyodrębnia się kościec melodyczny, albo które, jak np.

w Preludium C-dur, D-dur i fis-moll, wykazują jasno w pisowni przedstawioną strukturę motywiczną. Jak już wspomniałem, zależnie od rozmiarów i od procesu zużywania się siły tektonicznej wątku strona formalna melodyki rozwija się w preludiach Chopina w kilku fazach. Nie można tu podać jakiegoś stałego schematu co do ilości faz. Istnieją bowiem preludia dwufazowe i wielofazowe, zależnie od wspomnianych okoliczności. Wszystko to dotyczy nie tylko preludiów omówionych, ale również innych, nawet takich, gdzie struktura okresowa odgrywa już bardzo wybitną rolę.

Dotychczas zajmowaliśmy się melodyką figuracyjną, opartą wyłącznie na *jednorodnym ruchu rytmicznym*. Ale już w niektórych preludiach, jak np. w gis-moll i H-dur, stała rytmika nie była przestrzegana na całej przestrzeni przebiegu melodycznego. Niemniej jednak miejsca, w których występowały zmiany rytmiczne, były w stosunku do całości tak nieliczne, że jednorodność rytmiczna stawała się tam jednym z głównych czynników formotwórczych rysunku melodycznego. Istnieją jednak preludia figuracyjne *z rytmiką różnorodną*, tzn. takie, których przebieg melodyczny wykazuje znaczne kontrasty rytmiczne. Do tego typu należą Preludia cis-moll i f-moll.

W Preludium cis-moll zachodzi kumulacja figuracji poczętej z ducha harmonicznego z niefiguracyjnym, kontrastującym rytmicznie odcinkiem melodycznym.

XVIII PRZYKŁAD, t. 1—4:

Molto allegro

leggiero

Jest to figuracja wprawdzie należąca do typu figuracji harmonicznej, jednak w sposób chopinowski urozmaicona nutami zamiennymi i przejściowymi. Kontrast rytmiczny występuje silnie z uwagi na przeciwstawienie grupom złożonym z trioli szesnastkowej i dwóch szesnastek ruchu ćwierciowego z elementami rytmu zrywanego . Gdybyśmy zjawisko to traktowali głosowo, to podobnie jak w zakończeniu Preludium gis-moll, należało by stwierdzić, że zmiana rytmiki występuje w innych głosach, podczas gdy głos figuracyjny znajduje ujście na kończącym frazę dźwięku *(gis)*. W fakturze fortepianowej szczegół ten posiada mniejsze znaczenie ze względu na niepolifoniczny charakter samego instrumentu, natomiast ważnym jest fakt kontrastu rytmicznego i melicznego, który sprawia, że przebieg zacytowanego zdania rozpada się na dwa diametralnie różne odcinki, oparte na zupełnie różnych zasadach kształtowania, tzn. na figuracji i na melodyce kantylenowej. W ten sposób została zniesiona jednolitość rytmiczna i meliczna przebiegu, co różni Preludium cis-moll Chopina od innych jego utworów tego rodzaju. Zniesienie jednolitości nie oznacza oczywiście zniesienia organiczności przebiegu. Odcinek, będący kontrastem w stosunku do figuracyjnego odcinka pierwszego, pojawia się tam jako logiczne jego uzupełnienie. Spadające z najwyższej kondygnacji szybkie figury wymagają jakiejś przeciwsiły, która by zatrzymała ten lotny materiał. Stąd rodzi się przeciwstawienie o charakterze czysto konstrukcyjnym i o znaczeniu architektonicznym. Charakter konstrukcyjny kontrastującego odcinka przejawia się w tym, że przyczynia się on do jasnego rozczłonkowania zdania, że nagromadzone w spadającym ruchu energie nie zostają zmarnowane, nie giną bez celu, lecz sublimują się w jędrnym rytmie mazurkowym, będącym tam wyrazem stanowczości i konsolidacji. Dlatego zdanie to, o tak różnych elementach, mogło stać się podstawą całości przebiegu melodycznego utworu, który opierając się na jego czterokrotnym powtórzeniu z nielicznymi zmianami, dowodzi zarazem architektonicznego znaczenia kontrastu. Naturalnie i sam przebieg, powiedzmy, jego ductus, nie pozostaje bez wpływu na organiczność formy linii melodycznej. Tak prosty środek techniczny, jakim jest powtórzenie, posiada bowiem wielką siłę wiążącą.

Preludium cis-moll Chopina, ze swymi kontrastami rytmicznymi i melicznymi oraz jasnym rozczłonkowaniem, stanowi przejście

do innego typu preludiów, których cechą jest melodyka kantylenowa. Zanim ten typ melodyki stanie się przedmiotem naszych rozważań musimy poświęcić jeszcze kilka uwag Preludium f-moll, które również należy do utworów figuracyjnych. Jak już zaznaczyłem, melodyka tego Preludium wykazuje zastosowanie rytmiki zróżnicowanej. Zróżnicowanie to przybiera tam jednak inne formy niż w utworze poprzednio omówionym. Podczas gdy w Preludium cis-moll jeden kontrastujący rytmicznie schemat przenika cały utwór, tzn. konsekwentnie się powtarza, to w Preludium f-moll mamy do czynienia ze stałą zmiennością rytmiki. Obok tej różnicy stwierdzić należy jeszcze zmianę w dysponowaniu środkami rytmicznymi nawet w obrębie tak małych jednostek formalnych, jakimi są frazy.

XIX PRZYKŁAD, t. 1—4:



W Preludium cis-moll zmiana rytmiki zachodziła w dwóch różnych frazach, jako czynnik przeciwstawienia, tu natomiast zmiana taka występuje w obrębie jednej frazy, dla podkreślenia konstrukcyjnie ważnego dźwięku, podobnie jak to uczynił Schumann w swym „Aufschwung". Elementy figuracyjne i kantylenowe łączą się przeto w Preludium f-moll w jedną nierozerwalną linię melodyczną. Naładowane wielką impulsywną siłą początkowe motywy figuracyjne wyrzucają tam dźwięk wyrazowo ważny, który otrzy-

muje nowe oblicze rytmiczne w celu zademonstrowania swych emocjonalnych wartości. Nie przeszkadza to formie ewolucyjnej naszego Preludium, gdzie wątkiem podstawowym są wyjściowe motywy figuracyjne. Jak dowodzi dalszy tok utworu (od t. 3), druga figura czterodźwiękowa staje się nosicielem rozwoju linii melodycznej przy współdziałaniu jeszcze innych zwrotów, stanowiących uzupełnienie do wątku melodycznego. W ten sposób zostaje wydłużona linia melodyczna, prowadząc do powtórzenia pierwszego dwutaktu o kwartę wyżej.

XX PRZYKŁAD, t. 5—8:



Ciekawy jest w tym wypadku ewolucyjny przebieg z uwagi na zachodzącą tam zmianę rytmu (t. 8). Zmiana ta podyktowana jest czynnikiem ornamentalnym, który w preludiach przejawia się stosunkowo rzadko. Grupę ornamentalną ujmuje Chopin w kompleks 22 dźwięków, wypełniający cały takt. Nie można jej jednak w żadnym wypadku uważać za zwykły ornament, za ozdobienie głównych dźwięków melodii. Jest ona wrośnięta integralnie w przebieg ewolucyjny, nacechowany w tym miejscu nadzwyczaj silną koncentracją zwrotów melodycznych i motywicznych. Riemann[15]) interpretuje tę grupę w sposób następujący:

---

[15]) Podaję za James Huneker'em, Chopin — człowiek i artysta. Tłumaczenie polskie Jerzego Bandrowskiego. Lwów—Poznań 1922, str. 183.

XXI PRZYKŁAD



Interpretacja powyższa nie oddaje jednak całej treści tego nader interesującego przebiegu. Przeciwnie, partykulacja riemannowska stanowi niebezpieczną próbę rozbicia całości. Istota jej leży w tym, że grupa ta koncentruje w sobie wszystkie dotychczas wprowadzone motywy, stłaczając je na najmniejszej przestrzeni. Charakterystyczną cechą tej koncentracji jest zazębienie się poznanych dotychczas składników, co uwidoczni zestawienie:

XXII PRZYKŁAD



Moim zdaniem, nie było by wskazane jakieś ostre frazowanie tego pasażu z tego powodu, że tworzy on nierozerwalną całość. Toteż zestawienie nasze nie ma na celu inspirowania frazowania, lecz wskazuje wyłącznie, z jakich współczynników składa się ta grupa. Nie można jednakże zaprzeczyć, że zestawienie to może się okazać pomocne dla wykonawcy. Znajdujemy tam powtarzające się skład-

niki, który to szczegół nie powinien pozostać bez znaczenia dla akcentacji niektórych dźwięków. W każdym razie jest tu możliwa różna interpretacja, zależnie od tego, jakie motywy zamierzamy specjalnie podkreślić. Zasadą powinno być jednak, aby podkreślano te motywy, które rzeczywiście mają związek z poprzednim przebiegiem. Wobec kondensacji materiału motywicznego nie powinno to nastręczać większych trudności.

Dalszy przebieg Preludium f-moll przynosi nowe zmiany rytmiczne i meliczne.

XXIII PRZYKŁAD, t. 9—21:

Linia melodyczna została tam pocięta przy pomocy pauz na krótkie odcinki. Początkowo zrywa kompozytor związek z motywiką wątku podstawowego. W dalszym jednakże przebiegu następuje jego restytucja, ale wówczas nie jest on już w stanie stworzyć dłuższej linii figuracyjnej. Na przebiegu melodycznym zaważyła gradacja dynamiczna, która urasta do rozmiarów siły tektonicznej. W celu podkreślenia znaczenia tektonicznego dynamiki Chopin stosuje nawet powiększenie zasadniczego motywu (t. 16), wyposażonego w mocne piony akordowe, po których linia melodyczna zostaje znów opanowana przez figurację.

Melodyka Preludium f-moll należy do zjawisk bardzo oryginalnych [16]), jak na czasy powstania tego utworu. Wówczas panowała wszechwładnie struktura okresowa, która, jak już niejednokrotnie podkreślałem, wyciskała swe piętno i na przebiegach linii figuracyjnej. W drugiej części Preludium f-moll znika wszelka skłonność do okresowości, melodyka posiada krótki oddech. Mimo to poszczególne jej odcinki są ze sobą nierozerwalnie związane, każdy nowy odcinek staje się naturalnym następstwem poprzedniego. Nawet elementy ornamentalne zostały wciągnięte w przebieg linii, jako jej formotwórczy element [17]). Ornamentyka staje bowiem na usługach dynamiki razem z harmoniką i fakturą fortepianową. Jest to bardzo ciekawy szczegół, zwłaszcza gdy przypomnimy sobie niektóre utwory Chopina, gdzie ornament posiada inne wyrazowe znaczenie, gdzie ma w sobie coś lekkiego, eterycznego, gdzie jest delikatną, koronkową tkaniną. Jak przekonamy się jeszcze przy innej okazji, ta cecha ornamentyki występuje właśnie w preludiach Chopina szczególnie wyraźnie. Odnosi się to do ornamentów dłuższych, skupiających w sobie większą ilość dźwięków.

2. *Melodyka kantylenowa*

Pod nazwą „melodyka kantylenowa" obejmujemy te twory melodyczne, które w przeciwstawieniu do figuracji, nastawionej

---

16) Leichtentritt (op. cit., str. 163), dopatruje się w Preludium f-moll śladów dawnej tokaty, Weissmann (Chopin. Berlin 1912, str. 169) i Huneker (op. cit., str. 182) widzą tam „burzliwe i płomienne recitativa".

17) Na melodiotwórcze znaczenie ornamentu u Chopina wskazała Wójcik-Keuprulian w swojej pracy o melodyce Chopina.

zazwyczaj na jednorodność przebiegu rytmicznego i na żywy ruch, operują szerszymi łukami melodycznymi przy równoczesnej inklinacji do ich śpiewności. Melodyka taka posiada zazwyczaj strukturę okresową, aczkolwiek okresowość nie jest w preludiach Chopina wyłączną cechą melodyki kantylenowej. Obok typowych struktur okresowych spotykamy tam twory zbliżone do budowy okresowej, wykazujące niejako okresowość zniekształconą oraz linie melodyczne, oparte na innych jeszcze zasadach kształtowania. Rozpatrywania nasze rozpoczniemy od struktur okresowych.

Nie jest przypadkiem fakt, że preludia, wykazujące najprostszą b u d o w ę o k r e s o w ą, a więc Preludia A-dur i c-moll, posiadają w cyklu 24 Preludiów Chopina rolę epizodyczną. Jak już niejednokrotnie podkreślałem, typową strukturą dla formy preludium nie jest struktura okresowa, ale figuracyjno-ewolucyjna. Dopiero z biegiem czasu, kiedy emocjonalizm, a ściśle mówiąc, sentymentalizm zaczął przejawiać się w muzyce instrumentalnej, niejednokrotnie rezygnowano z przyrodzonych możliwości danego instrumentu w poszukiwaniu nowych form wyrazu. Skutkiem tego i w muzyce fortepianowej (przedtem jeszcze klawesynowej) rezygnowano z czynnika figuracyjnego na rzecz szeroko rozprowadzonej kantyleny. Przejawiło się to szczególnie wyraźnie w epoce romantycznej, nastawionej na wydobycie maksimum ekspresji. U Chopina, kompozytora o wielkim ładunku emocjonalnym, przejawy takie należy uważać za zupełnie normalne. Dlatego też nic dziwnego, że niemal połowa jego preludiów rezygnuje z formy figuracyjnej i wykorzystuje melodykę kantylenową. Jak wiemy, Chopin jako wykonawca szczególnie celował w prowadzeniu kantyleny, i to na tak trudnym dla osiągnięcia tego celu instrumencie, jakim jest fortepian. Dzięki temu wniknięciu w nowe możliwości wyrazowe fortepianu rozszerzył formę preludium, przekraczając w wielu wypadkach uświęconą tradycją jego budowę. W rzeczywistości nie było by w tym nic szczególnego, skoro się zważy, że budowa okresowa narzucała się wówczas sama przez się, jako najczęściej stosowana zasada konstrukcyjna. Ale w preludiach Chopina, właśnie na gruncie budowy okresowej, spotykamy się z nadzwyczaj bogatym zróżnicowaniem problemów konstrukcyjnych. Każde niemal preludium tego rodzaju posiada jakiś szczegół wnoszący coś nowego do wypracowanej już, jakby się zdawało, formy. A zatem i preludia okresowe są

kopalnią nowych pomysłów konstrukcyjnych, nowych rozwiązań zagadnień formalnych. Niezmieniona pozostała tam tylko sama zasada, polegająca na przeciwstawieniu sobie dwóch energetycznie różnych, a jednak wzajemnie uzupełniających się zdań. Jeśli chodzi o formę okresową, to w preludiach spotykamy struktury od najprostszych do najbardziej skomplikowanych. Zacznijmy więc nasze rozważania od najprostszych Preludiów: A-dur i c-moll.

W odróżnieniu od figuracyjnych linii melodycznych, nastawionych na płynność i nierozerwalność przebiegu, melodyka okresowa operuje częstymi cezurami, które powodują bądź wydłużenia rytmiczne końcowych dźwięków fraz czy zdań, bądź stają się przyczyną stosowania w miejscach dystynkcyjnych pauz, celem jaśniejszego podkreślenia rozczłonkowania. W najprostszych formach okresowych dochodzi jeszcze czynnik s y m e t r i i, który sprawia, że poszczególne odcinki posiadają jednakowe rozmiary, a nawet niekiedy jednakową strukturę motywiczną. Często dochodzi jeszcze parzysta ilość taktów w szeregowaniu symetrycznych współczynników formy. Z takim przypadkiem spotykamy się w Preludium A-dur. Podstawą jego jest fraza dwutaktowa, która konsekwentnie przenika cały utwór. Żeby się przekonać, jakimi drogami kroczy linia melodyczna, zacytujemy tym razem tylko samą melodię.

XXIV PRZYKŁAD



Odseparowanie linii melodycznej od innych elementów zezwala na lepsze poznanie działania siły kinetycznej. Poszczególne łuki melodyczne, równoznaczne z frazami, zataczają tu szerokie kręgi, będące wyrazem ich przeciwstawnych właściwości energetycznych. Dzięki temu ten krótki utwór wykazuje wszystkie znamiona budowy okresowej. W nauce szkolnej przyzwyczailiśmy się do dość

schematycznego traktowania formy okresowej, zamykając następstwo poprzednika i następnika w schemacie 4 + 4 lub 8 + 8. Postępowanie takie nie jest oczywiście pozbawione racji bytu, chociażby dlatego, że większość struktur okresowych wykazuje takie ustosunkowanie się współczynników ich budowy. Mimo to za punkt wyjścia nie można brać kryteriów rozmiarowych, ale energetyczne, bowiem one wskazują na to, co jest istotne, to znaczy na właściwą dla struktury okresowej grę sił, przejawiającą się pod postacią napięcia i odprężenia przebiegu, skutkiem czego poprzednik otrzymuje charakter pytania, następnik zaś odpowiedzi. W najprostszych formach okresowych, operujących symetrycznie ułożonymi frazami dwutaktowymi, taka gra sił odbywa się czasem na płaszczyźnie bardzo małej, gdzie wykładnikami przeciwstawnych energetycznie czynników stają się frazy. Z takim właśnie przypadkiem spotykamy się w Preludium A-dur. Już na przestrzeni czterotaktu zachodzi tam stosunek pytania do odpowiedzi. Fakt ten tłumaczy zarazem przyczynę dość szerokiego wygięcia łuku melodycznego pomiędzy niektórymi frazami. Ale struktura okresowa jest tylko pozornie prostą budową. Wraz z narastaniem linii potęgują się jej właściwości energetyczne, rozbudowują się wykładniki przeciwstawień, stając się współczynnikami budowy w y ż s z e g o r z ę d u. Stąd powstaje zależność dalsza, mianowicie pomiędzy czterotaktami jako całościami i wreszcie pomiędzy ośmiotaktami. Na tej zasadzie można wytłumaczyć łączność formy przebiegu melodycznego Preludium A-dur z formą ewolucyjną. Działający na całej przestrzeni przebiegu dwutakt, zawierający w zasadzie wszędzie jednakową strukturę motywiczną (mimo zmian interwałowych), staje się wyrazem rozwoju, poczętego z jednej podstawy melodycznej. Nawet zależność energetyczna, podkreślona dość wyraźnie w pierwszym czterotakcie, została tam w sposób ewolucyjny przeniesiona na płaszczyznę większą, jaką jest szesnastotakt. W ten sposób pogodził Chopin najprostszą formę okresową z formą ewolucyjną.

Inny rodzaj najprostszego, okresowego przebiegu melodycznego reprezentuje Preludium c-moll. Wprawdzie i tu jednolitość motywiczna, oparta o ruch o charakterze spondeicznym, przenika cały utwór, ale rozkład sił jest odmienny. Odnosi się to zarówno do drobnoustroju formalnego jak i do architektoniki formy. Fraza dwutaktowa w Preludium A-dur była zwrócona na zewnątrz jako jeden

ze współczynników przeciwieństw energetycznych, tu natomiast krótka fraza jednotaktowa zawiera w sobie zamknięty proces energetyczny. Jej płaszczyzna jest jednak za mała, żeby mogła być wyrazem skończonego przebiegu okresowego. Przeciwnie, staje się środkiem służącym do upostaciowania głównych współczynników okresu, które zwolna narastają i opadają. Ma to ten skutek, że przeciwieństwa występują o wiele silniej niż poprzednio. Nagromadzone siły poprzednika (t. 1—4) są w Preludium c-moll tak duże, że skłaniają kompozytora do powtórzenia następnika (t. 5—8, 9—12). Dzięki temu powtórzeniu rozładowują się ostatecznie napięcia. Niemałe znaczenie posiada również różnica w kierunku ruchu linii melodycznej, która w poprzedniku posiada tendencję do wznoszenia się, w następniku natomiast konsekwentnie opada. Współdziałają tam ponadto inne elementy, jak dynamika i harmonika, o czym będzie jeszcze mowa.

Istotną cechą melodyki omówionych preludiów jest jedność motywiczna i konstrukcyjna fraz. Za utrzymaniem tej jedności przemawiały przede wszystkim krótkie rozmiary utworów, to znaczy wytrzymałość samej płaszczyzny, na której realizuje się przebieg formy. Toteż nic dziwnego, że jeżeli chodzi o melodykę kantylenową, to jedność taka panuje zazwyczaj w preludiach krótkich rozmiarów. Nie jest to oczywiście zasadą, od której Chopin nie odstępuje. Jak dowodzi Preludium d-moll, istnieją preludia dłuższe, gdzie dążenie do utrzymania jedności motywicznej jest wyraźnie podkreślone. Z drugiej strony można wskazać na stosunkowo krótkie Preludia h-moll i G-dur, wykazujące dość urozmaiconą strukturę motywiczną. Zagadnienie jednolitości czy różnorodności w przebiegu linii melodycznej należy niewątpliwie do ważnych momentów przy badaniu melodyki. Stąd więc postępując konsekwentnie winniśmy rozpatrywać w dalszym ciągu preludia najbardziej jednolite pod względem motywicznym, aby następnie przejść do melodyki motywicznie różnorodnej. W tym względzie natrafiamy jednak na trudność z tego powodu, że zbyt wielka jednolitość motywiczna prowadzi w niektórych preludiach do przełamania struktury okresowej, wobec czego bylibyśmy zmuszeni do zboczenia z wytkniętej drogi w naszych rozważaniach nad typowymi przejawami struktury okresowej w melodyce Preludiów Chopina. Ale to nie oznacza jeszcze, że odstąpiliśmy od systematycznego przed-

stawiania zjawisk przejawiających się na gruncie tego elementu. Już sam fakt, że nadal będziemy zajmowali się strukturą okresową zezwoli nam na ciągłość w rozważaniach. Rzecz jednak w tym, że chwilowo pominiemy z przedstawionego wyżej powodu niektóre motywicznie jednolite preludia i przejdziemy do preludiów bardziej urozmaiconych motywicznie.

W Preludium c-moll stwierdziliśmy rozszerzenie procesu energetycznego, charakterystycznego dla prostej formy okresowej. Powtórzenie następnika zostało tam spowodowane dążeniem do całkowitego niemal rozładowania napięć istniejących w poprzedniku. Mimo pokrewieństwa motywicznego pomiędzy poprzednikiem a następnikiem, dość ostro zarysowywały się tam przeciwieństwa energetyczne. W dłuższych przebiegach melodycznych proces ten odbywa się na większej przestrzeni, w rezultacie czego współczynniki przejawów energetycznych formy okresowej wykazują większe rozmiary. Dla podkreślenia przeciwieństw występuje zazwyczaj kontrast motywiczny, jak to wykazuje Preludium As-dur:

XXV PRZYKŁAD, t. 3—34:



Ale i w tym przykładzie nie brak dowodów na jednolitość motywiczną przebiegu. Dowodzi tego odcinek do t. 18 włącznie. Traktując sprawę powierzchownie, odcinek ten można by uznać za normalny okres, posiadający schemat 8 + 8 = a + a. Nie bez znaczenia w tym wypadku byłoby zakończenie pierwszego ośmiotaktu na dominancie górnej, drugiego zaś na tonice. A gdy do tego dodamy, że drugi ośmiotakt różni się od pierwszego dynamiką, wówczas przyjęcie budowy okresowej nie powinno nastręczać żadnych trud-

ności. Zresztą według zasad nauki szkolnej o formach muzycznych tylko taka interpretacja jest tu możliwa. Inaczej natomiast przedstawia się sprawa, gdy problem melodyki rozpatrujemy ze stanowiska przebiegu formy i jej właściwości energetycznych. Mimo półkadencji na dominancie górnej nie można by twierdzić, że pomiędzy pierwszym ośmiotaktem a drugim zachodzi wyraźny konflikt, przeciwstawienie. Całość wykazuje raczej jednolitość pod względem energetycznym, i to szczególnie w przebiegu melodycznym. Właściwe przeciwstawienie występuje dopiero od t. 19, gdzie zjawia się nowa struktura motywiczna i większa ruchliwość w rozwijaniu linii melodycznej. Wprawdzie początkowo zachodzi raczej spotęgowanie napięcia, jednak końcowy etap przebiegu melodycznego (od t. 28) świadczy, że nastąpił proces rozładowania. Szczegóły powyższe prowadzą nas do bardziej złożonej struktury okresowej wyższego rzędu, gdzie współczynnikami budowy stają się odcinki o wiele dłuższe niż w przypadkach prostych. Nie stoi tu na przeszkodzie możliwość interpretacji pierwszego odcinka szesnastotaktowego jako okresu, ponieważ najistotniejsze przejawy budowy okresowej mianowicie powstanie konfliktu i jego zażegnanie, występuje na większych płaszczyznach. W toku Preludium As-dur znajdujemy dowód, że czymś istotnym jest przeciwstawienie energetyczne, a nie prosta formuła algebraiczna. Dlatego też już po powtórzeniu pierwszego ośmiotaktu przechodzi kompozytor do przeciwstawienia mu nowego odcinka (t. 35—41, 42—61), po którym znowu następuje powrót początkowego okresu. Gdy rozpatrujemy całość przebiegu melodycznego w Preludium As-dur, z łatwością spostrzegamy wpływ fazowego rozprzestrzenienia się linii melodycznej, co może przypominać rondowe ujęcie. Oczywiście nie może tu być mowy o formie ronda. W tym wypadku oddziaływuje raczej pierwotny typ formy preludium, co jest łatwe do wytłumaczenia. Niemniej jednak, gdy weźmiemy pod uwagę proporcje rozmiarowe poszczególnych odcinków, wówczas skłonność do trzyczęściowości wyjdzie wyraźnie na jaw. Szczegół ten jest ważny, zwłaszcza w szerzej rozbudowanych strukturach okresowych, gdzie powrót do części pierwszej przy końcu utworu otrzymuje znaczenie ostatecznego przezwyciężenia powstałych konfliktów.

Szerzej rozwinięta okresowość występuje jeszcze jaśniej w Preludium Des-dur. Jest tam jasno zarysowana trzyczęściowość zarówno w ujęciu całości jak i niektórych części. Niezmiernie charakterystyczna jest zwłaszcza część pierwsza.

XXVI PRZYKŁAD, t. 1—27:



I tu spotykamy się z podobnym zjawiskiem jak w Preludium As-dur, to znaczy z powtórzeniem początkowego odcinka melodycznego. Ale w tym przypadku nie ma już wątpliwości co do znaczenia konstrukcyjnego tego odcinka w budowie okresowej. Podczas gdy poprzednio stałe pulsowanie fraz dwutaktowych oraz zakończenie pierwszego ośmiotaktu na dominancie górnej było wyrazem pewnej fluktuacji energetycznej i mogło stanowić podstawę dla interpretacji szesnastotaktu w sensie okresu, to obecnie znika już jasne rozczłonkowanie na oddzielne frazy dwutaktowe, a zakończenie obydwóch zdań czterotaktowych spoczywa na tonice. Zachodzi tu zatem proste powtórzenie, które nie jest w stanie spowodować napięć przejawiających się pomiędzy poprzednikiem a następnikiem. Potrzebne przeciwstawienie występuje dopiero od t. 8/9, gdzie zjawia się nowy materiał motywiczny. Powstają wówczas napięcia, które, podobnie jak w Preludium As-dur, potęgują się wskutek zastosowanych tam progresji. Dlatego następnik ten nie tworzy odprężenia. Szczegół powyższy pozostaje w sprzeczności z poprzednią tezą, dotyczącą przejawów energetycznych w budowie okresowej. Sprzeczność ta jest jednak pozorna, mogąca wynikać tylko ze schematycznego traktowania zagadnień formalnych. W omówionych preludiach A-dur i c-moll przebieg melodyczny odbywał się na przestrzeni krótkiej, wobec czego musiał kompozytor tak rozłożyć proces energetycznego rozwoju formy, żeby główne współczynniki przejawów energetycznych mogły się pomieścić w tych małych ramach. Stąd stosunek podstawowych współczynników energetycz-

nych, występujących pod postacią napięcia i odprężenia, pokrywa się ściśle ze współczynnikami prostej formy okresowej. Ale już w Preludium As-dur stwierdziliśmy, że odcinek, który określiliśmy jako następnik, wykazuje sporą dozę napięć, co wypływało ze stosunkowo małych napięć w odcinku poprzednim. Obecnie, na skutek zakończenia dwóch pierwszych czterotaktów na tonice, sytuacja staje się jeszcze jaśniejsza, bowiem te napięcia, które zostały spowodowane parabolicznym wygięciem linii melodycznej, znalazły ujście w rozładowaniu tonikalnym. Dlatego też nowy odcinek przebiegu melodycznego otrzymuje zadanie powodowania napięć, dlatego napięcia opanowują następnik jako nieunikniona konieczność dla realnego przejawienia się sił biologicznych utworu. To przesunięcie energetyczne wywołuje dalszy skutek. Ponieważ napięcia wymagają rozładowania, przeto powtarza kompozytor odcinek pierwszy, który z uwagi na swe właściwości odprężeniowe do tego dobrze się nadaje. I tu dochodzimy do genezy trzyczęściowej formy okresowej, z zarysami której spotkaliśmy się już w Preludium As-dur. Toteż jeszcze raz zaznaczam: forma okresowa, zwłaszcza rozbudowana jest bardziej skomplikowaną strukturą niż to wydawało się dotychczas. Nie można jej zmieścić w jakiś stały schemat, do którego dało by się sprowadzić wszystkie utwory posiadające budowę okresową.

Rezultatem projekcji opisanej gry sił na całą przestrzeń utworu jest wielka forma trzyczęściowa z kontrastującą częścią środkową. Wówczas melodyka staje się jednym z czynników przyczyniających się do podkreślenia kontrastu. Nie zawsze jednak część środkowa staje się odbiciem zaistniałych już stosunków energetycznych. Wypływa to z tego, że część ta nie tylko powoduje powstawanie napięć, rozprzestrzeniających się na duże płaszczyzny (aczkolwiek formalnie wykazują one normalne następstwo poprzedników i następników), ale jednocześnie przygotowuje ostateczny, generalny, architektoniczny proces rozładowania. Wspaniałe takie przygotowanie znajdujemy w Preludium Des-dur. Dążenie do odprężenia wywołuje zmiany w melodyce, w strukturze jej linii, która rezygnuje z rozwijania szerokich łuków melodycznych i operuje coraz częściej formułami umiejscowionymi w jednym poziomie.

15*

XXVII PRZYKŁAD



Również powrót do pierwotnego ujęcia melodycznego nie dokonuje się mechanicznie, ale podlega prawom energetyki formalnej. W związku z tym został tam wyeliminowany odcinek powodujący napięcia a pierwotny rozwój linii melodycznej przerwany (t. 81) na korzyść wychylenia, prowadzącego prosto do zakończenia:

XXVIII PRZYKŁAD, t. 76—89:



Takie traktowanie struktury melodycznej stawia w specjalnym świetle trzyczęściową formę okresową, zwłaszcza jej część ostatnią. Powrót nie jest tam tylko pojednaniem, ostatecznym rozwiązaniem konfliktów, ale równocześnie unicestwianiem się, rozpływaniem w przestrzeni.

Jeżeli chodzi o ogólny typ struktury, to do Preludium Des-dur zbliżone jest Preludium Fis-dur. Obydwa te utwory reprezentują najbardziej idealny typ melodyki kantylenowej oraz wykazują zastosowanie trzyczęściowej formy okresowej. W szczegółach jednak zachodzą pewne różnice, dotyczące rozwoju linii melodycznej w poszczególnych częściach i traktowania części trzeciej. W pierwszej części Preludium Des-dur przebieg formalny linii melodycznej dokonywał się na zasadzie a n t y t e z y, przeciwstawienia. W Preludium Fis-dur natomiast spotykamy się ze zjawiskiem rozwijania następnika z poprzednika, tak że ten drugi współczynnik budowy okresowej zjawia się jako naturalne przedłużenie myśli początkowej:

XXIX PRZYKŁAD, t. 1—20:



Bez znaczenia są tu proporcje rozmiarowe 4 + 3, skoro przebieg otrzymuje pełne zaokrąglenie. To działanie czynnika ewolucyjnego jest szczególnie ważne chociażby dlatego, że pozostawia on wymowny ślad na kształcie linii melodycznej. Oto w następniku następuje znaczne wygięcie łuku melodycznego w odróżnieniu od trzymającej się jednego poziomu, a nawet jednego dźwięku *(ais)*, linii poprzednika. Ewolucyjne nastawienie zaważyło poza tym na dalszym kształcie formalnym linii, prowadząc z jednej strony do posługiwania się środkami wariacyjnymi, z drugiej zaś do nowego rozwijania, w rezultacie czego linia staje się coraz dłuższa.

Przebieg melodyczny części pierwszej Preludium Fis-dur należy oczywiście rozpatrywać również ze stanowiska formy okresowej wyższego rzędu, bowiem dopiero wówczas można zdać sobie sprawę z różnicy zachodzącej pomiędzy przebiegiem melodycznym obydwóch utworów. W Preludium Fis-dur zamiast antytetycznego stosunku współczynników formy okresowej występuje z a l e ż n o ś ć e w o l u c y j n a, wobec czego można tu mówić o dwóch fazach przebiegu formalnego linii melodycznej. Skutkiem tej dwufazowej zależności zbędne okazało się powtórzenie pierwszego odcinka. Przy końcu fazy drugiej dokonuje się tam zupełnie wyraźny proces odprężenia, co znalazło swój wyraz w zastosowaniu dodatkowej frazy kadencyjnej (t. 18—20). Ta dwufazowość, schodząca się ze strukturą okresową wyższego rzędu, znalazła odbicie w przebiegu melodycznym. Podczas gdy w następniku prostego okresu melodia wznosiła się, to w tym samym współczynniku fazy drugiej posiada wyraźnie tendencje do opadania, będącego wykładnikiem odprężenia.

Charakter odprężeniowy następnika fazy drugiej sprawił, że przy powrocie części pierwszej jako ostatniej ograniczył się kompozytor do tego właśnie współczynnika formy, co spowodowało skrócenie części wyjściowej. Zjawisko skrócenia zbliżałoby więc formę Preludium Fis-dur do Preludium Des-dur. A jednak w interesującym nas utworze zachodzi inne rozwiązanie problemu trzyczęściowej formy okresowej. W końcowym stadium utworu, a ściślej mówiąc, w jego zakończeniu, spotykamy się ze s y n t e t y z a c j ą materiału motywicznego. Polega ona na wykorzystaniu tam głównego zwrotu melodycznego drugiej części utworu.

Przejawy ewolucyjne, tak charakterystyczne dla melodyki figuracyjnej, nie tylko zostawiły ślad w Preludium Fis-dur. O wiele jaśniej występuje to w Preludium h-moll, przede wszystkim w jego pierwszym odcinku, noszącym na sobie ślady struktury trzyczęściowej:

XXX PRZYKŁAD

Lento assai
sotto voce
p
pp
sostenuto
pp

I tu następnik jest wynikiem ewolucyjnej projekcji sił zawartych w poprzedniku, zwłaszcza w jego pierwszym motywie, składającym się z czterech szesnastek i jednej ćwierci. I jeszcze jeden szczegół jest tu ważny z uwagi na typ melodyki kantylenowej. W odróżnieniu od poprzednio poznanych fraz dwutaktowych, których zakończenia zawierały dłuższe wartości rytmiczne i stanowiły pewną zaokrągloną całość, obecnie stwierdzamy zjawisko odmienne, mianowicie zmniejszenie wartości rytmicznych w zakończeniach fraz, tak że właściwy ductus, względnie siła melodyczna, znajduje ujście na początku frazy następnej. Po rozpatrzeniu melodyki figuracyjnej nie jest to dla nas zjawisko nowe, niemniej jednak godne uwagi na gruncie melodyki kantylenowej. Również ostatni odcinek zacytowanej trzyczęściowej linii melodycznej niezupełnie odpowiada takiej strukturze w Preludium Des-dur. Zadaniem części trzeciej bynajmniej nie jest odprężenie, lecz dalszy rozwój, a nawet specjalne wyodrębnianie motywu czołowego (t. 13—14). Toteż właściwe odprężenie architektoniczne, a przede wszystkim jego proces, dokonuje się w ruchu opadającym melodii w drugiej części utworu i znajduje ostateczną swą realizację w nawiązaniu do frazy początkowej.

W ten sposób zbliżyliśmy się do formy okresowej, zrywającej z pojęciem trzyczęściowości. Nawiązanie do początku, w Preludium h-moll nie może być pod żadnym pozorem uważane za dążenie do utrzymania trzyczęściowości. Jest to tylko przejaw zamknięcia utworu identycznym materiałem motywicznym na wzór syntetycznego, repryzowego ujęcia Preludium Fis-dur, gdzie pojawiający się materiał drugiej części utworu działał jako reminiscencja.

Istnieją preludia o melodyce kantylenowej, której przebieg formalny nie nawiązuje do początku utworu. Melodie takie tylko z samego początku wykazują prostą strukturę okresową, jak to np. widzimy w Preludium G-dur i B-dur, w dalszym jednak przebiegu zrywają z motywiką początkową. Charakterystyczne dla tych utworów jest to, że melodyka współdziała z figurowanym towarzyszeniem harmonicznym, które w pewnych miejscach utworu, a zwłaszcza w zakończeniu, opanowuje sytuację, stając się podstawowym czynnikiem tektonicznym. Dzięki figuracji utwór zyskuje na jednolitości, aczkolwiek kantylena jest tam przytłoczona elemen-

tem figuracyjnym. I w tym wypadku czynniki ewolucyjne pozostają na usługach formy, chociaż nie dotyczą samej melodyki.

3. *Mieszane typy melodyki oraz melodyka płaszczyznowa*

W toku naszych rozważań nad melodyką Chopina wyszliśmy od jednolitości motywicznej linii melodycznej, jednolitości, która w szczególnie wyraźny sposób przejawiła się w melodyce figuracyjnej. Następnie przeszliśmy na grunt melodyki kantylenowej, gdzie zwolna można było stwierdzać kontrasty motywiczne, w końcu znowu spotkaliśmy się z typem melodyki przynajmniej dążącym do jednolitości. W ten sposób zamyka stopniowo krąg zagadnień strukturalnych nad melodyką.

Obecnie przechodzimy do tego typu melodyki, w którym dążenie do jednolitości motywicznej występuje szczególnie wyraźnie. Najpierw zajmiemy się wypadkiem, gdzie zjawisko to przejawia się na przestrzeni dłuższej, w toku przebiegu linii melodycznej w całym utworze. Mam tu na myśli Preludium d-moll:

XXXI PRZYKŁAD

Allegro appassionato

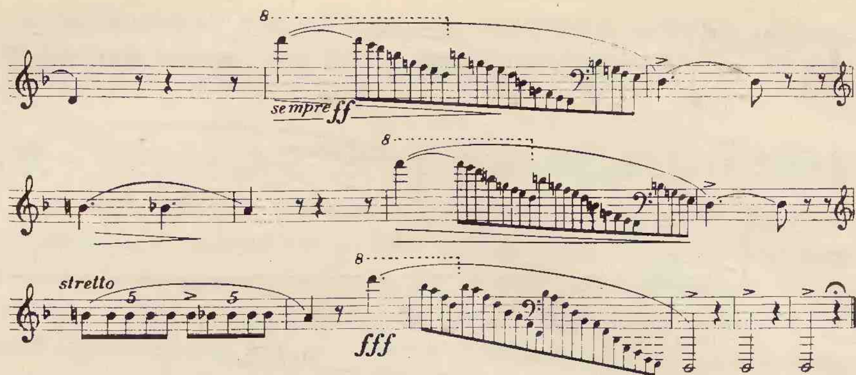
sempre f

f

ff

cresc.

fff stretto



Powyższy przykład aż do t. 33. może wzbudzić zdziwienie, że widzimy tam jakiś nowy typ melodyki — oczywiście jeśli abstrahujemy od struktury interwałowej linii melodycznej, opartej w niektórych miejscach na pochodzie dźwięków stanowiących trójdźwięk. Jasno jest tu bowiem zarysowana budowa okresowa, przejawiająca się w dwóch fazach, raz na tonice, drugim zaś razem na mollowej dominancie górnej. Mimo to już w tej okresowej strukturze spotykamy szczegóły, przypominające żywo pewne zjawisko, z którym zetknęliśmy się na gruncie melodyki figuracyjnej. Dotyczy ono d y n a m i c z n e g o d z i a ł a n i a o r n a m e n t u, występującego tym razem w postaci pochodu gamowego. Ale szczegół ten nie jest jeszcze najważniejszy. Poza tym wyodrębnia się motyw czołowy, tak że następnik, biorący swój początek z materiału motywicznego poprzednika przekształca jego pierwszy motyw. Do tego dołącza się jeszcze transpozycja materiału tematycznego do dominanty górnej, co występuje dość często w utworach ewolucyjnych epoki generałbasowej, aczkolwiek transpozycja ta nie jest tam do tego stopnia ścisła jak u Chopina. Dzięki transpozycji przebieg melodyczny zyskuje na jednolitości motywicznej, charakterystycznej właśnie dla form ewolucyjnych. Ostatecznie nie ma tu jeszcze wielkiej przeszkody, abyśmy linię melodyczną aż do t. 33 uznali za przebieg okresowy wyższego rzędu, w którym transponowany temat do dominanty górnej stanowi energetyczne uzupełnienie odcinka pierwszego. Nie trzeba być jednak zbyt wnikliwym obserwatorem, aby się przekonać, że tego rodzaju ujęcie niezupełnie pokrywa się z podstawowymi założeniami energetyki formy okresowej, że działa tam już inna siła, która prowadziła do m o n o t e m a t y c z n e j f o r-

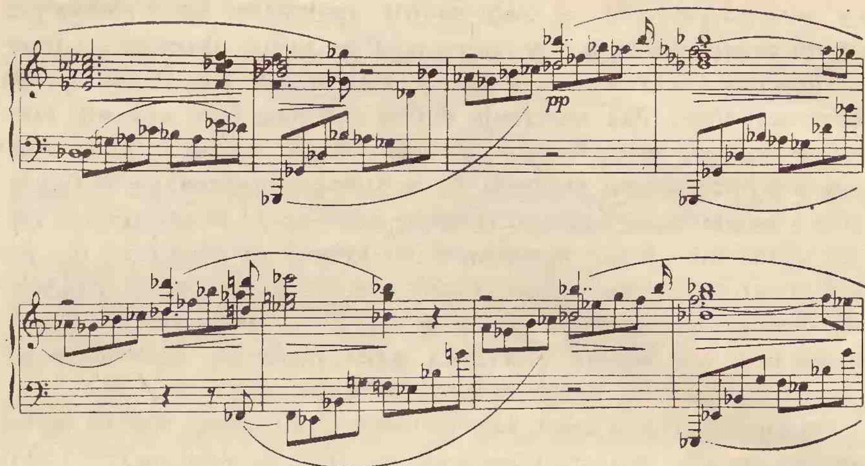
my sonatowej[18]). A więc znowu spotykamy się z ciekawym nowym przypadkiem krzyżowania się formy okresowej z innymi formami, tym razem z formą ewolucyjną i monotematyczną formą sonatową. Jak wykazuje dalszy przebieg linii, czynnik ewolucyjny wzbiera coraz bardziej na sile, motyw czołowy opanowuje na pewnej przestrzeni sytuację, by w końcu rozpłynąć się w figuracjach i ornamentach różnego rodzaju: gamowych, akordowych i ujętych swobodnie. Mimo nawiązania do tonacji zasadniczej i do początkowego przebiegu melodycznego, nie ma tu już mowy o okresowej strukturze trzyczęściowej typu A—B—A. Najlepszym świadectwem tego jest właśnie melodyka, gdzie pierwotny materiał tematyczny rozpłynął się w figuracjach i ornamentach.

Rozważania powyższe nad melodyką Preludium d-moll wykazały, że sposób rozprzestrzeniania się linii melodycznej w całym przebiegu utworu wychodzi już poza ramy prostej formy miniaturowej, że krzyżuje się tam struktura okresowa ze strukturą form szerzej zakrojonych, mianowicie sonaty monotematycznej, w rezultacie czego w toku przebiegu linii melodycznej znika okresowość na rzecz czynnika figuracyjnego. Z podobnym przypadkiem spotykamy się ponadto w Preludium cis-moll op. 45. Wprawdzie utwór rozpoczyna się odcinkiem niefiguracyjnym, odcinek ten jednak nie wpływa na jakość przebiegu formalnego melodyki w całości utworu, stanowiąc raczej rodzaj wstępu. Całość utworu natomiast jest bogato przetkana figuracją, która tym razem uzupełnia się z przebiegiem melodycznym. Skoro w tym miejscu zwracamy uwagę na melodykę Preludium cis-moll, to tylko dlatego, że zawiera ona frazy melodyczne o właściwościach kantylenowych. Dla zorientowania się w strukturze tej melodyki niech posłuży następujący odcinek z tego Preludium.

XXXII
PRZYKŁAD
t. 31—41:



[18]) W przebiegu Preludium d-moll wydziela Leichtentritt (op. cit. str. 175) aż 4 części z kodą, interpretując całość w sensie „wariantu trzyczęściowej formy pieśni A—B—A". Oczywiście jest to bardzo powierzchowne traktowanie problemu formalnego, mało mające wspólnego z istotnym stanem rzeczy.



Operowanie motywem czołowym, splecionym z figuracją, która decyduje o ciągłości nie tylko przebiegu formy, ale również i melodii, ma w sobie coś z t e c h n i k i p r z e t w o r z e n i o w e j klasycznej formy sonatowej.

Także ostatni odcinek przebiegu melodycznego nawiązuje do wielkich form klasycznych. Wskazuje na to fakt, że po zapoczątkowaniu repryzy, względnie pseudo - repryzy, przebieg kantylenowy wpada w figuracyjną cadenzę na wzór koncertów lub niektórych sonat. Cadenza ta kończąc się na akordzie kwartsekstowym prowadzi poprzez figurację i motyw czołowy do zakończenia.

I melodykę Preludium g-moll można zaliczyć do typu przejściowego pomiędzy melodyką kantylenową a figuracyjną. O charakterze przejściowym decydują rytmy uzupełniające oraz szybkie tempo, dzięki czemu utwór cechuje jednostajny ruch, podobnie jak w preludiach typowo figuracyjnych. Nie można tu pominąć rozczłonkowania, które nastawione jest na symetryczny układ odcinków, i to zarówno w początkowej fazie utworu jak i w dalszym jego toku. Ten symetryczny układ fraz i odcinków dowodzi niedwuznacznie oddziaływania struktury okresowej, aczkolwiek nie wszystko tam odpowiada jej właściwościom. Mam tu na myśli zakończenia fraz i zdań oraz sposób przejścia jednych w drugie. W odróżnieniu od typowych struktur okresowych, gdzie poszczególne frazy i zdania były jednostkami zaokrąglonymi i posiadały w swoim zakończeniu wydłużenia rytmiczne, następstwo tych

współczynników przebiegu formalnego jest ujęte w ten sposób, że zakończenie frazy lub zdania staje się początkiem odcinka następnego. I ten szczegół wskazuje na pokrewieństwo z rozczłonkowaniem figuracyjnej linii melodycznej.

W zakończeniu naszych rozważań nad melodyką Preludiów pragnę zwrócić uwagę jeszcze na kilka szczegółów specjalnych, występujących w Preludiach E-dur, a-moll i e-moll. Melodyka Preludium E-dur pozornie mogłaby nie zwracać na siebie szczególnej uwagi chociażby dlatego, że przebieg melodyczny odbywa się w ramach prostego schematu 4+4+4. Również występująca tam w poszczególnych odcinkach struktura paraboliczna linii nie jest dla nas czymś nowym. Tak wygląda sprawa, gdy problem melodyki rozpatrujemy w oderwaniu od czynników rytmicznych, a zwłaszcza agogicznych.

W preludiach, utrzymanych w tempach powolnych, stwierdziliśmy najbardziej typowe struktury okresowe. Nawet przy zastosowaniu stałych rytmów, jak np. w Preludium A-dur lub c-moll, wyodrębniały się poszczególne frazy dwutaktowe lub jednotaktowe. Każda taka fraza stanowiła zaokrągloną melodycznie jednostkę. Stąd nie było tam zazębienia się fraz, gdzie koniec i początek schodziłby się na jednym i tym samym dźwięku. Przyjrzyjmy się z kolei jak wygląda forma przebiegu melodycznego w Preludium E-dur:

XXXIII PRZYKŁAD



Wszystko jest tam nastawione na płynność przebiegu, podobnie jak to miało miejsce w formach ewolucyjno-figuracyjnych [19]). Me-

[19]) Do Preludium E-dur zbliża się pod tym względem Preludium h-moll.

lodyka płynie jakby bez oddechu, powtarzające się rytmy nie są zaokrągleniem fraz, ale czynnikiem pomocniczym i przeciwstawiającym się partykulacji drobnoustroju formalnego. Szczegóły powyższe wystarczą chyba do zdania sobie sprawy z różnicy zachodzącej pomiędzy melodyką preludiów okresowych w powolnych tempach, a Preludium E-dur.

W Preludiach a-moll i e-moll spotykamy się z nowym problemem. Nie występuje tam w pełnym znaczeniu melodyka okresowa, lecz specjalny rodzaj melodyki kantylenowej, którą Mersmann[20]) nazywa m e l o d y k ą p ł a s z c z y z n o w ą. Cechy tej melodyki występują szczególnie wyraźnie w Preludium a-moll, gdzie poszczególne odcinki przebiegu melodycznego, odseparowane długimi pauzami od siebie, układają się na różnych kondygnacjach wysokości, jakby płaszczyzny, zajmując każdorazowo większą lub mniejszą przestrzeń, a niekiedy załamując się nawet przy pomocy przeniesienia progresyjnego tylko pewnej części odcinka, jak to widzimy w zakończeniu utworu. Struktura płaszczyznowa melodyki w Preludium e-moll nie operuje pauzami jako czynnikami dystynkcyjnymi. Na miejsce ich pojawia się stagnacja melodyczna, która sprawia, że przebieg melodyczny zatrzymuje się na dwóch powtarzających się dźwiękach (h-c, a-h, e-fis):

XXXIV PRZYKŁAD



20) Hans M e r s m a n n, Angewandte Musikaesthetik. Berlin 1926.

To ograniczenie ruchu melodycznego do minimum jest właśnie jedną z charakterystycznych cech płaszczyznowej melodyki Preludium e-moll. Na jej klasyfikację nie wpływają dość znaczne wygięcia łuku melodycznego, który należy uważać za środek wyżywania się umiejscowionej siły melodycznej. O drugorzędności tektonicznej tych łuków świadczy chociażby taki szczegół, że występują one przede wszystkim jako czynniki pośredniczące pomiędzy głównymi etapami przebiegu linii melodycznej.

* * *

Rozdział niniejszy, poświęcony melodyce, nie obejmuje wszystkich zjawisk i zagadnień, które należało by poruszyć w związku z tym elementem. Ta niekompletność, będąca wyrazem jednostronności w naszych rozważaniach, wypływa z tematu pracy, odnoszącego się wyłącznie do problemów formalnych. Z tego też powodu i kolejność omawianych zagadnień była inna niż by to mogło wynikać z potrzeby systematycznego omawiania zjawisk w wypadku, gdyby chodziło o wszechstronne przedstawienie wyłącznie tylko melodyki. Nie bez znaczenia okazał się tu sposób traktowania zagadnień formalnych, zrywający z ujmowaniem statycznym na korzyść uchwycenia ruchu linii melodycznej na przestrzeni całej formy. Spowodowało to pewne trudności w systematycznym przedstawieniu zjawisk, ale zezwoliło na wykrycie przenikania się różnych założeń konstrukcyjnych w obrębie jednego i tego samego przebiegu formalnego. Przy tej okazji poznaliśmy nadzwyczajne bogactwo środków melodiotwórczych oraz wykazaliśmy, że melodyka niemal każdego preludium Chopina posiada jakieś specyficzne cechy. Jednocześnie poznaliśmy jak element melodyczny bierze udział w kształtowaniu się formy, tzn. jaką wykazuje siłę formotwórczego działania. A siła ta bynajmniej nie jest mała. Dowodzi tego fakt, że już obecnie, po omówieniu tylko melodyki, możemy już w najogólniejszym zarysie orientować się w problemach formy. Melodyka stanowi przeto wstęp do dalszych poszukiwań w tym kierunku. Dotychczasowe nasze spostrzeżenia okażą się pomocne, wówczas, kiedy badając inne elementy będziemy schodzić w coraz to głębsze złoża formy.

ROZDZIAŁ II

Harmonika jako współczynnik formy

Przeważająca ilość dotychczasowych prac, poświęconych harmonice niektórych kompozytorów, rozpatruje środki harmoniczne w sposób izolowany, niezależnie od innych elementów dzieła muzycznego, przy czym najczęstszym zjawiskiem jest brak korelacji pomiędzy używanymi środkami a przebiegiem formalnym. W następstwie tego powstają nieprzezwyciężalne niekiedy trudności w wykazywaniu roli, jaką spełniają środki w utworze i jak dalece wpływają na jego wyraz. Nie jest to jednak jedyne niedomaganie towarzyszące temu izolowanemu sposobowi rozpatrywania problemów harmonicznych. Nieuwzględnianie przejawów formalnych grozi jeszcze poważniejszym niebezpieczeństwem. Zamyka drogę przed wgłębianiem się w zagadnienia logiki harmonicznej i tym samym nie dopuszcza do sprawdzenia celowości użytych środków, do zdania sobie sprawy czy zostały one wprowadzone w sposób właściwy, czy też nie. Korelacja przebiegu formalnego z harmoniką jest szczególnie ważna w systemie harmoniki funkcyjnej, gdzie o przejawianiu się treści harmonicznej decydują stosunki pomiędzy akordami. Stosunki takie nie powstają jednak w sferze abstrakcji, ale na gruncie realnego przebiegu formalnego, choćby najmniejszego. Stąd podstawą logiki harmonicznej w systemie funkcyjnym jest kadencja, będąca jednocześnie pewnym przebiegiem formalnym. Jak się nie trudno domyśleć z tego wyjaśnienia, pod kadencją nie rozumiem wyłącznie tylko fomuły zakończeniowej, ale również — i to przede wszystkim — pewien zaokrąglony twór melodyczno - harmoniczny (a więc zawierający określoną strukturę rytmiczną, meliczną i harmoniczną), do którego można sprowadzić mniejsze lub większe odcinki utworu, nie wyłączając nawet całego przebiegu jego formy. W naszym przypadku należeć tu będą współczynniki budowy okresowej (poprzednik — następnik) i figuracyjno-ewolucyjnej (fazy) jak też i plan harmoniczny całego preludium.

Chcąc przedstawić w sposób systematyczny środki harmoniczne [21]), zjawiające się na przestrzeni formy, należało by wyjść

---

[21]) W pracy niniejszej posługuję się nomenklaturą i symboliką Hermanna Erpfa (Studien zur Harmonie und Klangtechnik der neueren Musik. Lipsk 1927), którą w miarę potrzeby rozbudowuję.

od najprostszej kadencji, powiedzmy typu $+T\ D^{+}\ +T\ D_{+}\ D^{+}\ +T$. Kompozytorzy jednak rzadko ograniczają się do tak prostych środków, w obrębie zaś całego przebiegu formy ograniczenie takie, które byłoby wyrazem ubóstwa, należy do bardzo rzadkich zjawisk w muzyce artystycznej. Pozostaje to w związku z tym, że *zasadnicze wyznaczniki funkcyjne*, $+T$, D^{+} i D_{+}, nie mogą jeszcze uwydatnić wszystkich ważnych cech harmoniki funkcyjnej, gdzie związki tonikalne i dominatowe przejawiają się również *w odniesieniach paralelnych, prowadzących i wyższego rzędu*. Wiele z tych odniesień bynajmniej nie należy do środków skomplikowanych. Powstawały one wraz z systemem funkcyjnym, stając się, na równi z wyznacznikami zasadniczymi, wykładnikami siły działania funkcyjnego, to znaczy tego specyficzego stylu harmonicznego, który w odróżnieniu od modalizmu rozszerzył znacznie zasób materiału dźwiękowego i możliwości konstrukcyjne akordyki. I choć przez długi okres czasu utrzymują się w systemie funkcyjnym skale jako czynnik współdziałający z odniesieniami funkcyjnymi, mimo to podstawa skalowa jest tam już od samego początku czymś innym niż w systemie modalnym (mam tu oczywiście na myśli system czysty bez akcydencyj). W harmonice funkcyjnej natomiast materiał skalowy ulega rozszerzeniu, przy czym granica tego rozszerzenia sięga aż do skali chromatycznej włącznie, jak tego dowodzi ostatni etap rozwoju tego systemu. Toteż nic dziwnego, że już w najprostszych przebiegach harmonicznych spotykamy się ze środkami, wykraczającymi poza obręb materiału wyznaczonego skalą. Z tego przeto powodu już dość wcześnie musimy uwzględniać te środki, traktując je jako czynniki, przyczyniające się do rozbudowy najprostszego schematu harmonicznego, opartego na wyznacznikach zasadniczych. Rzecz jasna, odniesienia wyższego rzędu nie są jedynymi środkami, którymi należy się zająć w związku z harmoniką preludiów Chopina. Ponadto trzeba będzie rozpatrzeć takie zagadnienia, jak rola czynników czysto brzmieniowych, spotęgowanie chromatyki, progresje, wtórne zjawiska harmoniczne, modulacja.

1. Wyznaczniki zasadnicze

Uwagi powyższe nie oznaczają jeszcze, że zasadnicze stosunki funkcyjne schodzą w ogóle na plan dalszy we wszystkich preludiach Chopina, że przytłoczone odniesieniami wyższego rzędu posiadają mniejsze znaczenie nawet dla pewnych krótkich, zwłaszcza począt-

16

kowych odcinków utworu. Pogląd taki byłby nieporozumieniem już z racji założeń systemu funkcyjnego, gdzie zasadnicze wyznaczniki funkcyjne stają się kręgosłupem harmonicznego kośćca utworu i jego formy. Środki te decydują w wielu wypadkach o punktach dystynkcyjnych przebiegu, o rozczłonkowaniu formy. Niekiedy opanowują sytuację harmoniczną, stanowiąc przytłaczającą większość użytych środków. Wówczas stają się wykładnikami przejawów energetycznych formy. Dowodzi tego Preludium A-dur, gdzie następstwo D^{+} $+T$ podkreśla w embrionalnym zarysie proces przejawów energetycznych struktury okresowej, bowiem pierwszy dwutakt, oparty na dominancie górnej, jest wyrazem pytania, następny zaś, spoczywający na tonice, odpowiedzi. W innych wypadkach zasadnicze wyznaczniki funkcyjne przyczyniają się do zaokrąglenia jednego współczynnika budowy. Wystarczy tu wymienić chociażby Preludia Des-dur, As-dur (1834) i b-moll.

W utworze pierwszym poprzednik wypełnia następstwo $+T$ D^{+} $T+$, w drugim zaś widzimy przeniesienie tego następstwa na grunt formy figuracyjnej, pozostającej pod wpływem budowy okresowej. Preludium b-moll, będące już typową formą ewolucyjno-figuracyjną, wskazuje, że pierwsza jego faza może opierać się na prostym schemacie $^{\circ}T$ $D_{\circ}$ D^{7}_{v} $^{\circ}T$. Ta prostota harmoniczna wypływa z dwóch powodów: po pierwsze, ograniczenie się do najprostszych następstw harmonicznych oddziela dobrze fazę pierwszą od faz dalszych, gdzie stosowane są już bardziej złożone środki; po drugie, w ewolucyjnym narastaniu formy nie bierze udziału tylko sama harmonika, ale, jak już poznaliśmy, również melodyka, w której przejście z prostego pochodu gamowego do figuracji, wykorzystującej liczne nuty boczne i zamienne oraz rozszerzenia oktawowe i sekstowe, jest właśnie wykładnikiem przejawów ewolucyjnych. Na tym prostym przykładzie przekonujemy się jak narastają głębsze złoża formy, jak współdziałają w tym kierunku element melodyczny i harmoniczny, jak wzajemnie uzupełniają się. To wzajemne współdziałanie wywiera niekiedy wpływ na jakość doboru środków melodycznych, jak tego dowodzi Preludium cis-moll (op. 28, nr 10). Nie można przecież uważać za przypadek zmianę linii figuracyjnej w miejscu, gdzie po następstwach $^{\circ}T$ $D_{\circ}$ pierwszy odcinek formy przypada na dominancie górnej. Niewątpliwie chodziło kompozytorowi o silniejsze podkreślenie tej funkcji w zakończeniu odcinka. Nie zawsze jednak objawia się tak ostro oddziaływanie jednego elementu na drugi.

W pierwszym ośmiotakcie Preludium gis-moll prowadzi ono do zmiany kierunku linii melodycznej i pierwotnej struktury interwałowej, co praktycznie polega na przeciwstawieniu wznoszącej się chromatycznie linii w pierwszym czterotakcie, opartej na tonice, linii falistej, opadającej diatonicznie w czterotakcie drugim, wyznaczonej harmonicznie przez następstwa D^{+} oT Do D^{+}_{1}. Nie trzeba chyba szczegółowo rozwodzić się nad tym, że zasadnicze stosunki funkcyjne zyskują większe znaczenie przede wszystkim w końcowym odcinku formy, i to bez względu na to czy będzie to forma repryzowa, czy też nie. Sprzyja temu charakterystyczne w takich wypadkach dążenie do uproszczenia struktury harmonicznej, tak że niekiedy prowadzi do powtarzania prostych zestawień D^{+} T, D_{+} T, Do T lub nawet do dłuższego pozostawania na wyznaczniku toniki (np. Preludia C-dur, G-dur, fis-moll, As-dur (1834) i op. 28, nr 17, B dur). Nierzadko towarzyszy temu stagnacja melodyczna, przejawiająca się w stosowaniu umiejscowionych na jednym poziomie identycznych formuł motywicznych.

2. *Wyznaczniki wyższego rzędu*

Jak wynika z powyższych rozważań, wyznaczniki zasadnicze występują przede wszystkim w początkowych i końcowych odcinkach preludiów. Mam tu oczywiście na myśli te współczynniki formy, w których wyznaczniki zasadnicze opanowują sytuację harmoniczną przynajmniej na pewnej przestrzeni. Gdybyśmy sprawę tę ujęli statystycznie, to w takim wypadku procent przebiegów, posługujących się wyłącznie tymi środkami, nie byłby zbyt wysoki. Toteż o wiele częstszym zjawiskiem są konstrukcje, w których wyznaczniki zasadnicze współdziałają razem z wyznacznikami wyższego rzędu. Odnosi się to nie tylko do wewnętrznych odcinków formy, ale również do początkowych. Często nawet współczynniki formy okresowej posługują się wyznacznikami wyższego rzędu dla urozmaicenia przebiegu harmonicznego. Przede wszystkim występują w takich wypadkach środki funkcyjne silnie działające, do których należą odniesienia drugiego rzędu, do prostych wyznaczników zasadniczych, jak dominanta górna i dominanta dolna oraz do wyznaczników paralelnych, nie wyłączając nawet mollowego wyznacznika dominanty górnej. Najczęstszym zjawiskiem w takich wypadkach są odniesienia górno-dominantowe.

Rozmieszczenie wyznaczników drugiego rzędu pozostaje w związku z rodzajem przejawów energetycznych w strukturze okresowej.

W toku naszych dociekań nad melodyką stwierdziliśmy dwa rodzaje energetycznych właściwości współczynników struktury okresowej. W pierwszym przypadku spotęgowanie napięcia dokonuje się już w poprzedniku, tak że następnik staje się wykładnikiem procesu odprężenia. Drugi natomiast polega na odwrotnym przeciwstawieniu przejawów energetycznych, w rezultacie czego następnik nie wykazuje przejawów napięcia, tworząc zaokrągloną całość, podczas gdy następnikowi przypada rola powodowania napięć. Ma to wpływ na całość struktury z tego powodu, że napięcia, powstałe w następniku, muszą znaleźć rozładowanie, w związku z czym następuje powtórzenie poprzednika, prowadząc do struktury trzyczęściowej typu A—B—A. We wskazanych przejawach energetycznych biorą więc udział odniesienia drugiego rzędu, decydując w wielkim stopniu o jakości energetyki. Dla pierwszego rodzaju możemy jako przykład przytoczyć Preludium c-moll, gdzie spotęgowanie napięcia jest uwarunkowane odniesieniami drugiego rzędu do paraleli dominanty dolnej, jej wyznacznika zasadniczego oraz do dominanty górnej.

XXXV PRZYKŁAD, t. 1—4:

Largo

ff

$(D_{+}\ D_{1}^{+}) < D_{\varnothing +}$ $(D_{1}^{+}) < D_{\circ}$ $(D_{1}^{+}) < D^{+}$

Wprawdzie w następniku znajdujemy również odniesienie drugiego rzędu do dominanty górnej, jednakże ilość odniesień ogranicza się tu tylko do tego jednego wypadku, a więc liczbowo ulega zmniejszeniu.

XXXVI PRZYKŁAD, t. 5—8:

riten

p

$(D_{\varnothing}^{3}\ D_{1}^{>5}) < D^{+}$

Niemałą rolę w przejawach odprężenia odgrywa opadająca w pewnym miejscu chromatycznie linia basowa, jak w ogóle i kierunek linii melodycznej, o czym zresztą już była mowa.

Klasycznym przykładem na drugi rodzaj przejawów energetycznych jest Preludium Des-dur. O zaokrągleniu poprzednika decyduje tam najprostszy przebieg harmoniczny, ograniczający się do następstwa +T D^{+} +T. Dopiero następnik, w którym zastosował kompozytor odniesienia drugiego rzędu do dominanty dolnej, mollowej dominanty górnej oraz do paraleli toniki, zadecydowały o tym, że następnik wykazuje sporą dozę napięcia.

XXXVII PRZYKŁAD, t. 9—19:

Wskazane utwory tworzą najbardziej klasyczne przykłady na rozmieszczenie wyznaczników drugiego rzędu w dwóch podstawowych typach formy okresowej. Poza tym istnieje cały szereg struktur pośrednich, wykazujących zastosowanie wyznaczników drugiego rzędu w poszczególnych współczynnikach formy, czy to okresowej, czy też figuracyjno-ewolucyjnej, a więc w fazach. Niekiedy udział tych środków nie jest zbyt wielki, jak np. w Preludium C-dur, gdzie w pierwszej fazie utworu spotykamy tylko dominantę górną drugiego rzędu do zasadniczej dominanty górnej, zaś w fazie drugiej dominantę górną do dominanty dolnej i górnej w postaci D^{7}_{7}. Do

tej samej kategorii, ze słabo reprezentowanymi odniesieniami drugiego rzędu, należy Preludium G-dur, ograniczające się w pierwszej fazie utworu do zastosowania tylko dominanty górnej drugiego rzędu do dominanty górnej, zaś w drugiej fazie do dominanty górnej dominanty dolnej. Niemałe znaczenie posiadają wyznaczniki drugiego rzędu w szerzej rozbudowanych strukturach okresowych. Niekiedy są one środkami, przyczyniającymi się do rozbudowy rozmiarów następnika, jak to zauważyć można w Preludium Fis-dur.

XXXVIII PRZYKŁAD, t. 13—20:

Ciekawe jest tam zastosowanie dominanty górnej D +, rozwiązującej się na trójdźwięk paralelny dominanty dolnej, po której zjawia się właściwa jej dominanta górna wraz z normalnym rozwiązaniem na D♯°. W tym wypadku nawet tak proste odniesienia jak drugiego rzędu do dominanty dolnej, wystarczyły, żeby przezwyciężyć siłę działania zwykłej formuły zakończeniowej D^{+} +T, wobec czego okazała się potrzeba szerszego jej rozbudowania.

W niektórych preludiach, jak np. w Preludium D-dur, odniesienia drugiego rzędu stanowią p o d s t a w ę r u c h u e w o l u c y j n e g o, przenikając wszystkie te odcinki, gdzie są dobrze widoczne momenty ewolucyjne formy. Otóż w utworze tym po pierwszym cztero-

taktowym odcinku na dominancie górnej, w którym nie można jeszcze dopatrzeć się przejawów ewolucyjnych, następuje właściwy odcinek figuracyjny, mocno przesycony odniesieniami wyższego rzędu. Są to przeważnie odniesienia drugiego rzędu do dominanty górnej, paraleli dominanty dolnej i toniki. Niemniej jednak spotykamy tam już odniesienie górno-dominantowe do dominanty paraleli toniki. W tym więc wypadku mamy do czynienia z odniesieniem trzeciego rzędu, pojętym oczywiście ze stanowiska odniesień bezpośrednich. W swym działaniu jednak jest to zwykłe odniesienie górno-dominantowe, które dzięki temu nie jest odczuwane jako zbyt skomplikowany środek. O wiele rzadszym wypadkiem w preludiach są odniesienia dolno-dominantowe drugiego stopnia, które odnajdujemy w Preludium cis-moll, jako $D_0 > (D_0) < D_0$. Bardziej ciekawym środkiem jest odniesienie drugiego rzędu do trójdźwięku prowadzącego dominanty dolnej, czyli do tego akordu, który powstał z akordu neapolitańskiego. Widzimy to w trzecim odcinku Preludium h-moll gdzie, jak już wspomnieliśmy, następuje powrót do odcinka pierwszego.

XXXIX PRZYKŁAD, t. 9—15:

Lento assai



Komplikacja harmoniczna jest tu jednak tylko pozorna, bowiem dominanta górna do trójdźwięku prowadzącego dominanty dolnej powstaje na skutek rozbudowania (przy pomocy nuty zamiennej) trójdźwięku paralelnego dominanty dolnej. Zresztą akord ten pozostaje w stosunku górno-dominantowym do trójdźwięku prowadzącego dominanty dolnej. To nowe energetyczne ujęcie przebiegu trójdzielnego w pierwszej fazie Preludium h-moll wynika z planu har-

monicznego całości formy utworu. Trzyczęściowość jest tu ujęta inaczej niż w Preludium Des-dur. Jest to szczegół tym bardziej charakterystyczny, że i część środkowa wykazuje sporą dozę napięcia dzięki odniesieniom drugiego stopnia do dominanty górnej. Dalsze spotęgowanie napięcia w odcinku trzecim jest uzasadnione tym, że druga faza utworu staje się wykładnikiem odprężenia na skutek eliminacji odniesień drugiego rzędu, którym towarzyszy opadający kierunek melodii.

3. *Spotęgowanie chromatyki*

Przełamywanie ujęcia skalowego w związku z użyciem odniesień wyższego rzędu prowadzi w prostej linii do p o s t ę p ó w c h r o m a t y c z n y c h. W niektórych preludiach, jak w Preludium e-moll i fis-moll, chromatyka odgrywa wybitną rolę, nadając tym utworom szczególnie charakterystyczny wyraz. Chromatyka występuje w systemie harmoniki funkcyjnej w dwojaki sposób: 1) jako środek powodujący zmianę funkcyjnego znaczenia danego akordu, przy czym akord powodujący postępy chromatyczne otrzymuje zupełnie jasne oblicze funkcyjne, 2) staje się czynnikiem ułatwiającym łagodne przejście pomiędzy akordami. W takich wypadkach działa ona zazwyczaj na dłuższej przestrzeni. Oczywiście nie pozostaje to bez wpływu na treść funkcyjną powstających w ten sposób akordów, Toteż nie wszystkie akordy posiadają wówczas jasne oblicze funkcyjne. Zarówno pierwszy jak i drugi rodzaj chromatyki powstał bardzo wcześnie, bo jeszcze w epoce generał-basowej. J. S. Bach robi niekiedy dość znaczny użytek z drugiego jej rodzaju (np. w Crucifixus w Mszy h-moll lub w Preludium a-moll z drugiej części Das Wohltemperierte Klavier). Do tej samej kategorii należy przebieg harmoniczny Preludium e-moll Chopina, aczkolwiek rozbudowa chromatyki jest tam jeszcze dalej posunięta niż u Bacha.

XL PRZYKŁAD, t. 1—12:





Wnikliwą, aczkolwiek krótko ujętą analizę powyższego przebiegu harmonicznego podaje B r o n a r s k i[22]): „Po T i D^7 (t. 1 i 2) następują (t. 3—4) subdominantowe i dominantowe akordy wtrącone przed S z dodaną septymą (t. 5). Dalej mamy S^6 i VII^7 (t. 5—6), znowu poboczne subdominantowe i dominantowe akordy przed S (t. 7—8), wreszcie S i D^7. Akordy łączą się ściśle ze sobą za pomocą nut przetrzymanych i przejściowcyh. Głosy poruszają się stale półtonami z bardzo nielicznymi wyjątkami“. A więc czymś najbardziej istotnym są tu odniesienia drugiego rzędu do dominanty dolnej oraz postępy półtonowe (*e-dis-d-cis-c-h, a-gis-g-fis-f-e-dis, g-fis-f-e-dis-d*), przyczyniające się do płynności następstw harmonicznych. Z kolei należało by jeszcze zapytać, dlaczego w taki a nie w inny sposób kształtują się następstwa harmoniczne i czy nie można tam dopatrzeć się pewnego schematu, który by w sposób wyraźniejszy występował już w innych dziełach Chopina. Mam tu na myśli postęp akordów o funkcji górnodominantowej, dający się odnaleźć pomiędzy akordami, wynikającymi z postępów chromatycznych, to znaczy $(fis + a + dis + h) < (e + fis + d + h) < (e + g + cis + b) < (d + fis + c + a)$. Już wysegregowane z przebiegu akordy wskazują jasno, że zachodzi tu znaczne zmodyfikowanie stereotypowego następstwa akordów septymowych, pozostających do siebie w stosunkach górnodominantowych (h^7 e^7 a^7 d^7). Odnosi się to w większym jeszcze stopniu do samego przebiegu, gdzie akordy te zostały przegrodzone innymi akordami. Pozornie mogło by się wydawać, że wskazywanie na tego rodzaju szczegóły jest zbędne, w rzeczywistości jednak dowodzą one, jak Chopin gardził wszelkim schematyzmem, jak nawet proste zwroty harmoniczne umiał rozbudować i urozmaicić, tak że traciły one

[22]) Harmonika Chopina. Warszawa 1935, str. 261.

związek z pierwowzorem, stając się czymś innym, konstrukcyjnie czymś nowym.

Harmonika Preludium e-moll zasługuje na uwagę z innego jeszcze powodu, posiadającego dla nas znaczenie zasadnicze. W utworze tym staje się ona p i e r w s z o r z ę d n y m e l e m e n t e m f o r m o t w ó r c z y m, głównym wykładnikiem przejawów energetycznych formy. Decyduje ona o tym, że melodyka płaszczyznowa utworu o ograniczonej strukturze interwałowej, nie wywołuje wrażenia stagnacji ruchu że powtarzające się tylokrotnie skromne wychylenie sekundowe nie razi monotonią, ale każdorazowo otrzymuje nowe oświetlenie. Dzięki temu mógł Chopin nawiązać w drugiej fazie przebiegu formy do początku utworu, albowiem zawiera on tyle w sobie siły, że z łatwością pobudził do dalszej rozbudowy następstw harmonicznych przez wprowadzenie odniesienia górnodominantowego drugiego rzędu do D^{+}, co stworzyło punkt kulminacyjny napięcia w przebiegu formy. Chromatyka jako siła architektoniczna nie przestaje nawet działać w zakończeniu utworu:



XLI PRZYKŁAD, t. 20—25:

Najbardziej charakterystycznym szczegółem jest zakończenie na czterodźwięku prowadzącym toniki. Świadczy ono wymownie o konsekwencji, z jaką Chopin stosuje środki harmoniczne. Czterodźwięk prowadzący zjawia się tam jako coś naturalnego, dlatego, że spotęgowanie chromatyki jest niczym innym, jak tylko wzmożeniem działania dźwięków prowadzących. Chodziło przeto Chopinowi o zachowanie równowagi w relatywnym stosowaniu odprężeń, zaś ze stanowiska logiki przebiegu formalnego o maksymalną jego spoistość. Stąd to zjawiają się jeszcze raz postępy chromatyczne od *b* do

g oraz wśród dźwięków najniższych od *c* do *ais*, które w rezultacie prowadzą do czterodźwięku prowadzącego toniki. Zapowiedzią tego zakończenia jest zjawiająca się septyma *b* na tle ₀Ŧ dająca właśnie początek postępom chromatycznym, prowadzącym do powstawania D^5_u +T ⁰T, znajdujących ujście w czterodźwięku prowadzącym toniki. W ten sposób zakończony został przebieg energetyczny formy, a czterodźwięk paralelny stał się wykładnikiem rozładowania napięć. To zakończenie przebiegu należy uważać za nową zdobycz Chopina, niespotykaną aż do jego czasów w literaturze muzycznej i będącą nawet rzadkim zjawiskiem w okresie o wiele późniejszym. Różni się ono od zakończenia ustępu pt. „Bittendes Kind“ w „Kinderszenen“ Schumanna, gdzie zastosowany w zakończeniu utworu akord dominantowo-septymowy nie rozładowuje napięć, przeciwnie, jest użyty w celach charakterystyki muzycznej dla wyrażenia prośby, na spełnienie której czeka dziecko. U Chopina natomiast rzecz ma się wręcz odwrotnie, bowiem c z y n n i k i e m o d p r ę ż e n i o w y m s t a j e s i ę d y s o n a n s sekundy wielkiej, działający zgęszczeniem substancji brzmieniowej w kierunku ostatecznej stabilizacji przebiegu formalnego. Dlatego też dodana następnie formuła zakończeniowa nie łączy się właściwie integralnie z przebiegiem formalnym, jest czymś obcym dla całości, a użył jej Chopin jedynie z uwagi na tradycję kończenia przy pomocy połączenia D⁺ ₀T.

Utwory, które chromatyka przenikałaby od początku do końca, należą do rzadkości. Toteż pod tym względem Preludium e-moll jest wyjątkiem. Najczęściej stosuje Chopin chromatykę tylko w pewnych miejscach w przebiegu formy w celach spotęgowania napięcia. Z takim przypadkiem spotykamy się w Preludium f-moll już w jego końcowym stadium, gdzie napięcie przebiegu formy osiąga punkt kulminacyjny. Pod względem struktury harmonicznej przebieg ten posiada postać następującą:

XLII PRZYKŁAD, t. 13—17:
(Schemat, por. przykład XXIII)



O stałym potęgowaniu się napięć decyduje tu postęp chromatyczny dźwięków basowych od *es* poprzez *e*, *f*, *ges*, *g*, *as*, *b* do *ces* w górę. Na tym tle zjawiają się wyznaczniki:

$$ {}^{+\emptyset}T \quad {}^{\overset{<}{5\emptyset}}T \quad {}^{\circ}T \quad {}^{+\overset{<}{1}}T \quad D^{1}_{\not{1}} \quad D_{\emptyset +} \quad D^{5}_{\circ} \quad {}^{+\emptyset\emptyset}T \quad {}^{\circ}\not{T} $$ [23]

znajdujące swe ujście w paraleli wyższego rzędu funkcji toniki, która tworzy najdalsze wychylenie w odniesieniach funkcyjnych, mianowicie stosunek trytonowy względem toniki właściwej. Cały ten pochód harmoniczny, zmierzający w tak dalekie rejony, oparty jest właśnie na postępach chromatycznych, współdziałających w tym wypadku zarówno z melodyką jak i dynamiką. W miejscu najwyższego napięcia zjawia nię motyw zasadniczy Preludium w powiększeniu, czemu towarzyszy wzmaganie się siły aż do ff. Należało by jeszcze wspomnieć o jednogłosowo traktowanym zwrocie melodycznym *eses-des-ces*. Posiada on niewątpliwie również pewien sens harmoniczny, pozostający w związku z zakończeniem omawianego przebiegu. Dźwięk *eses* w stosunku do paraleli toniki oddziaływuje jak bardzo dalekie wychylenie trytonowe (*ges* + *heses* + *eses*). Jak widzimy, wychylenia trytonowe odgrywają wybitną rolę w Preludium f-moll. Wprawdzie Chopin nie realizuje w tych wypadkach konkretnie samych akordów, ale brzmienie oktawowo zdwojonych dźwięków nie nasuwa zbytnich wątpliwości czy chodzi tu właśnie o taki, a nie inny szczegół harmoniczny. Dlatego też struktury harmoniczne t. 17 nie należy interpretować jako jeden akord, lecz jako dwa akordy, to znaczy, że po oktawowo zdwojonym dźwięku *ces*, będącym wykładnikiem ${}^{+\emptyset\emptyset}T$, zjawia się jako nowe oświetlenie czterodźwięk prowadzący toniki. Podczas gdy omówiona struktura harmoniczna wykazywała, mimo chromatyki, samodzielne twory funkcyjne, to w samym zakończeniu mamy do czynienia z chroma-

---

[23]) Chcąc uwydatnić bardziej samodzielny charakter tych postępów, należało by je interpretować w sposób następujący:

$$ {}^{+\emptyset}T \quad D^{\not{5}} \quad {}^{\circ}T \underbrace{(D^{+}_{1})\, {}^{<}D}_{\text{z chrom. akord. przejść. } (g+b+des+e)}{}_{\emptyset +} \quad D^{5}_{\circ} \quad {}^{+\emptyset\emptyset}T $$

z chrom. akord. przejść.
(g+b+des+e)

tycznie postępującym szeregiem dźwięków, które kończą się na dominancie górnej.

Opisane przykłady zastosowania chromatyki w preludiach Chopina stanowią najbardziej charakterystyczny rodzaj sposobu w użyciu tego środka. Nie znaczy to oczywiście, żeby chromatyka ograniczała się tylko do tych dwóch utworów. Spotykamy ją i w szeregu innych preludiów. Pomijamy tu jednak szczegóły mniej ważne, a ograniczymy się tylko do przypadków najbardziej charakterystycznych, związanych ze zjawiskiem p r o g r e s j i i n a w a r s t w i e ń. Środki te odgrywają wybitną rolę w Preludium fis-moll jako niemal jedyny wykładnik procesu ewolucyjnego formy. Progresja opanowuje tam sytuację harmoniczną na dużych przestrzeniach utworu, i to przede wszystkim w tych miejscach, gdzie działa czynnik ewolucyjny. Już w pierwszym czterotakcie (przykład XVII c), staje się ona czynnikiem decydującym o relacji, charakterystycznej dla budowy okresowej. Odcinek, odpowiadający tam następnikowi, oparty jest na chromatycznym przesuwaniu w dół dwóch akordów, zespolonych ze sobą jako dominanta dolna i górna. L e i c h t e n t r i t t[24]) wyodrębnia tam odniesienia do cis-moll i h-moll, aczkolwiek nie zjawia się akord „stonikalizowany". Według teorii R i e m a n n a — E r p f a, należało by w tym miejscu przyjąć istnienie tzw. elipsy.

Chociaż jasno jest zaznaczona integralna spoistość dominanty dolnej i górnej, tak że domniemany „stonikalizowany" akord nie budzi zastrzeżeń, mimo to nie uważam za konieczne wprowadzanie pojęcia elipsy, tzn. określenia, odnoszącego się do akordu w danym wypadku nie istniejącego. Teoria harmoniki funkcyjnej nie potrzebuje uciekać się aż do tak sztucznych metod. Może ona z łatwością wyznaczyć funkcyjnie i dokładnie określić siłę działania danych środków bez wprowadzania określeń ponad potrzebę. Przecież akord *(gis + his + dis + fis)* możemy zupełnie łatwo oznaczyć jako dominantę górną drugiego rzędu $(D_{1}^{+})^{2}$. To samo odnosi się do akordu *(g + h + cis + e)*, który nie jest niczym innym jak wyznacznikiem dominanty dolnej drugiego rzędu $(D_{0}^{5})^{2}$. W trzecim członie progresji zjawia się natomiast akord enharmonicznie identyczny z wyznacznikiem dominanty górnej *(cis + gis + h + d)*. Uwagi powyższe nie usunęły jednak jeszcze wszystkich trudności, ponieważ

---

24) Op. cit., str. 141

nie określiliśmy ze stanowiska tonikalnego akordów: *(a + cis + dis + fis)*, *(fis + ais + cis + e)* i *(f + a + c + dis)*. Trudność tę można pokonać w dwojaki sposób: 1) przez uwzględnienie integralnej łączności wyznaczników funkcji dolno-dominantowej z funkcjami górno-dominantowymi, 2) przez zdanie sobie sprawy z siły integrującej postępów chromatycznych, które sprawiają, że pomiędzy akordami dokonuje się łagodne przejście. Ten ostatni szczegół, na który już zwróciliśmy uwagę przy innej sposobności, ma specjalne znaczenie przy strukturach progresyjnych, gdzie pewne wartości harmoniczne, tzn. połączenia, powtarzają się w sposób chromatyczny na innych stopniach. Nie ulega wątpliwości, że samo stwierdzenie integralnej przynależności wyznacznika dolno-dominantowego do górno-dominantowego i odwrotnie, nie rozwiązuje sprawy w sposób należyty. Tylko szkolna nauka harmonii traktuje te zjawiska w tak uproszczony sposób. Pomiędzy wyznacznikiem dolno-dominantowym a górno dominantowym zachodzi w rzeczywistości już bardziej złożony stosunek funkcyjny, należący do kategorii odniesień wyższego rzędu [25]). I tu właśnie okazuje się jak wielkie organizujące znaczenie posiada chromatyka, jak dużą wykazuje siłę wiążącą. We wskazanej trzyczłonowej progresji znajdujemy cechy typowo - chopinowskie, jeśli chodzi o właściwości konstrukcyjne progresji. Przejawia się to w nieschematycznym traktowaniu [26]) tego środka, czego do-

---

25) Akord *(gis + his + dis + fis)* w stosunku do *(a + cis + dis + fis)* tworzy odniesienie drugiego rzędu będąc $(D^{\times}_{-})^2$. Gdy natomiast zbadamy stosunek akordu pierwszego do drugiego, otrzymamy odniesienie dolno-dominantowe również drugiego rzędu $(D^{5}_{0})^2$. Jak widzimy, w przypadkach takich zachodzi bardziej skomplikowane odniesienie niżby się mogło pozornie wydawać. W przebiegach durowych właściwy stosunek funkcyjny pomiędzy dominantą dolną a górną tworzy bardziej skomplikowane odniesienie. W moll sytuacja zmenia się na korzyść spoistości połączenia. Zawdzięczać to należy dwom przejściom półtonowym, które ułatwiają spoistość połączenia. W rzeczywistości jednak — i to przede wszystkim w dur — dość daleka odległość funkcyjna jest przezwyciężana na drodze psychologicznej z uwagi na to, że przeciwieństwa energetyczne, jakie tu zachodzą, należą do prostego przebiegu kadencyjnego.

26) Na szczegół ten zwraca uwagę B r o n a r s k i (op. cit. str. 168—203). Przy tej okazji pragnę zaznaczyć, że metodyczne podejście B r o n a r s k i e g o przy rozpatrywaniu progresji Chopina nie da się pogodzić ani z założeniami systemu funkcyjnego, ani z rozwojem harmoniki funkcyjnej. Progresje Chopina, świadczące o rozbudowie systemu funkcyjnego, sprowadza Bronarski do schematów diatonicznych, tak jakby tam należało szukać wątków genetycz-

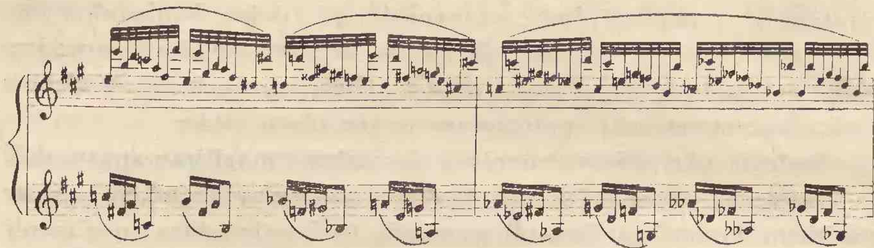
wodzi trzeci człon progresji. Oto akord $f + a + c + dis$ nie jest identyczny z poprzednimi wyznacznikami dolno-dominantowymi, będąc tworem, który można zaliczyć do czterodźwięków prowadzących. Interpretacja taka jest o tyle możliwa, że działanie dźwięków prowadzących zostało spotęgowane przez chromatykę.

Podczas gdy opisany przebieg formalny mogliśmy sprowadzić do struktury odpowiadającej budowie okresowej, to w dalszym przebiegu Preludium fis-moll przyjęcie takiej struktury byłoby nie do pomyślenia. Czynnik ewolucyjny działa tam już na o wiele większej przestrzeni i nie da się włoczyć w prosty stosunek poprzednika do następnika. Począwszy od t. 5 nawiązanie do początku ma tylko charakter impulsu, którego rezultatem jest szeroko rozbudowana struktura progresyjna, opierająca się na chromatycznie opadającym basie (t. 7—8) oraz na nawarstwieniu (t. 9—10). Tym razem progresja została rozbudowana aż do czterech członów, ujętych w ten sposób, że człony skrajne wykazują zestawienie wyznaczników dolno-dominantowych z górno-dominantowymi, wewnętrzne zaś — czterodźwięków prowadzących z akordami o funkcji górno-dominantowej.

---

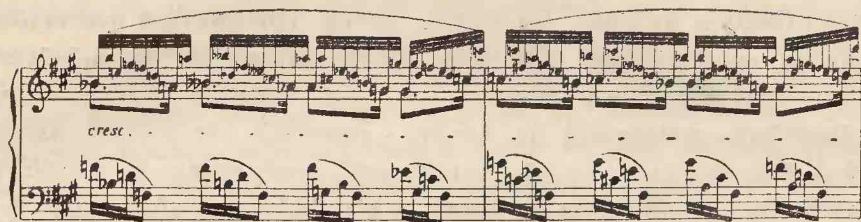
nych dla tych środków harmonicznych. Na podstawie takiego traktowania można by wysnuć zgoła mylny wniosek, że progresje Chopina powstawały w wyniku chromatyzacji jakichś wzorów diatonicznych. Tymczasem historia harmonii, a przede wszystkim pierwszy etap rozwoju harmoniki funkcyjnej, świadczy wymownie, że chromatyka jest czymś typowym dla tego systemu, że przyczyniła się w sposób zdecydowany do jego utwierdzenia się, że po prostu była jednym z głównych motorów jego rozwoju. Z drugiej strony teoria dawniejsza, która wyrosła na gruncie modalizmu skal kościelnych, zaważyła na takim ujęciu zjawisk harmonicznych. Stąd to powstał ów podział materiału harmonicznego na diatonikę, chromatykę i enharmonię, nie pokrywający się z praktyką kompozytorską, ponieważ system funkcyjny jest w swym pierwszym etapie rozwoju systemem diatoniczno-chromatycznym, w drugim zaś (po roku 1850) prawie wyłącznie chromatycznym. Nie należy tego rozumieć w tym sensie, jakoby kroki chromatyczne musiały koniecznie przenikać utwór, aczkolwiek i to się zdarza bardzo często. Chodzi tu przede wszystkim o powiększenie zasobu materiału dźwiękowego aż do skali chromatycznej, a więc o to, że kompozytorzy przestali myśleć diatonicznie, rozszerzając swe możliwości konstrukcyjne daleko poza heptatonikę. Chopin jest właśnie jednym z tych najwybitniejszych twórców, którzy przyczynili się do rozszerzenia tych możliwości. Dlatego jego koncepcje progresyjne nie wyrastały na podłożu diatoniki, ale powstawały w wyniku rozszerzania zasobu materiału dźwiękowego.

XLIII PRZYKŁAD, t. 7—8:



Nawarstwienia są zjawiskiem wyrastającym z progresji. Po prostu należy je traktować jako szeroko rozbudowane progresje. W epoce późnoromantycznej, począwszy od drugiej połowy XIX wieku, rozbudowa ta idzie dość daleko, tak że nawet wielkie odcinki przebiegu powtarzają się na coraz to innych kondygnacjach wysokości. Również u Chopina znajdujemy takie przypadki. W Preludium fis-moll posiada ono (tj. nawarstwienie) budowę o tyle prostą, że cały dwutaktowy odcinek, będący płaszczyzną, na której odbywa się proces nawarstwieniowy, oparty został na nucie stałej. Ze względów tektonicznych zjawisko nuty stałej posiada o tyle ważne znaczenie, że dzięki niej tworzy się pewien punkt dystynkcyjny, łatwo rozgraniczający jednolity przebieg, oparty na chromatyce i progresji. Nie pozostaje to oczywiście bez związku z innymi elementami, zwłaszcza z elementem melodycznym i poprzedzającą strukturą harmoniczną. Oto w miejscu gdzie zjawia się nawarstwienie, linia melodyczna, mimo ujednostajniającego działania ornamentalnej figuracji, zakreśla szerszy łuk melodyczny, nabiera większego oddechu stosując po postępach chromatycznych większy krok interwałowy. Nuta stała staje się tam ujściem dla postępującego chromatycznie basu, który dzięki niej zatrzymuje się na dźwięku *f*. Poza tym, gdy ogólnie tylko rozpatrujemy zjawisko przeniesienia, charakterystyczne dla progresji i nawarstwień, spostrzegamy, że obecnie zmienił się jego kierunek, tzn. zamiast przeniesienia w dół zastosował kompozytor przeniesienie do góry. Już te szczegóły wskazują, że Chopin nie traktuje formy ewolucyjnej mechanicznie, że w pewnych miejscach przebiegu stara się uchronić przed monotonią, jaka mogłaby powstać z powodu mechanicznego stosowania środków. Podstawą dla przyjęcia nawarstwienia jest (w odróżnieniu od dotychczasowych dwuakordowych progresji) struktura czteroakordowa, wykazująca dość znaczną zmienność następstw harmonicznych.

XLIV PRZYKŁAD, t. 9—10:



Strukturę tę można scharakteryzować funkcyjnie na podstawie akordu ostatniego i wówczas otrzymamy następstwo, prowadzące od paraleli mollowej dominanty górnej, poprzez dwa wyznaczniki górno-dominantowe $(D^{\sharp}_{7}\ D^{+}_{1})$ do „stonikalizowanego“ w ten sposób akordu *(c + es + g)*. Inaczej natomiast przedstawia się sprawa w drugim członie nawarstwienia. Pierwszy akord nie da się tam sprowadzić do kategorii prostego wyznacznika paralelnego, bowiem akord *(c + es + g)* w stosunku do akordu końcowego *(d ∓ f + a)* nie jest niczym innym jak dominantą dolną drugiego rzędu. Ale do tego nie ogranicza się problem harmoniczny drugiego członu nawarstwienia. Z uwagi na wyznacznik dolno-dominantowy drugiego rzędu oraz na następujący akord *(cis + e + g ∓ b)*, który jest identyczny z wyznacznikiem górno-dominantowym do dominanty dolnej wskazanego wyznacznika dolno-dominantowego drugiego rzędu, wreszcie ze względu na oddziaływanie nuty stałej *f*, będącej podstawą tego domniemanego akordu, można by przypuszczać, że w tym wypadku mamy do czynienia z przejawami enharmonii. Sugeruje to nawet L e i c h t e n t r i t t [27]), zmieniając pisownię dźwięku *cis* na *des*. Tymczasem występujące tam połączenia nie sprawiają wrażenia enharmonii. Nie wykazują one charakterystycznego dla tego środka przewekslowania ruchu harmonicznego, nie powodują owej niespodzianki, która cechuje enharmonię; przeciwnie, wszystko odbywa się w sposób naturalny i konsekwentny. Nie ulega wątpliwości, że niemałe znaczenie odgrywa zgęszczenie brzmieniowe spowodowane dysonansem opóźnionej nony w trzecim akordzie. Ale nawet ten środek harmoniczny nie mógłby pokonać siły enharmonicznego działania,

[27]) Op. cit. str. 143

gdyby nie naturalność, jaka wypływa z konsekwentnego ruchu chromatycznego w melodii. Co więcej, działa tam również mechanika samego nawarstwienia. Przeniesienie tego samego zwrotu melodycznego, opadającego chromatycznie w dół i następnie zakończonego interwałem wznoszącej się kwarty, powoduje, że ostatni akord *(d + f + a)* zjawia się jako konieczność, wypływająca ze struktury przebiegu. I te szczegóły, związane ze zjawiskiem nawarstwienia, dowodzą, podobnie jak przy progresji, niemechanicznego traktowania środków technicznych u Chopina.

Przejawiający się prosty stosunek górno-dominantowy pomiędzy końcowymi akordami nawarstwienia nie pozostaje bez wpływu na kształtowanie się dalszego przebiegu harmonicznego Preludium fis-moll. Dowodzą tego następne takty, zwłaszcza t. 11—14, gdzie stosunek dominanty górnej do toniki (pojmując go oczywiście w sposób parcjalny, a nie w odniesieniu do toniki utworu) przejawia się na różnych stopniach przebiegu. Aby się o tym przekonać, wystarczy tylko zestawić następujące akordy:

(f+a+c+es) < (b+d+f)
(d+fis+a+c) < (g+h+d)
(b+d+f+as) < (es+ges+b)
(fes+as+des) < (ges+ces+es) < (ges+b+des+fes) < (ces+es+ges)

Same połączenia harmoniczne nie potrzebują tu żadnych wyjaśnień. Bardziej skomplikowane stosunki zachodzą jedynie pomiędzy poszczególnymi członami, a więc pomiędzy akordem *(b + d + f)* a *(d + fis + a + c)* oraz *(g + h + d)* a *(b + d + f + as)*. Ostatnie zestawienie nie wymaga wytłumaczenia z tego powodu, że pomiędzy es^0 a des^0 pozostaje tylokrotnie już wspominane dolno-dominantowe odniesienie drugiego rzędu. Jeśli chodzi o stosunek *(b + d + f) < (d + fis + a + c)*, to tworzy on to samo odniesienie, które spotykamy pomiędzy trójdźwiękiem paralelnym toniki a zasadniczym wyznacznikiem dominanty górnej. I u Chopina występuje ta relacja, aczkolwiek jest nieco zmodyfikowana z powodu durowej formy stonikalizowanego trójdźwięku na *g*. Gdybyśmy jednak chcieli zbadać właściwą treść tego odniesienia, wówczas należało by uwzględnić treść parcjalną, która ze stanowiska funkcyjnego bynajmniej nie

jest prosta [28]). To samo dotyczy również $(g+h+d)<(b+d+f+as)$. Obydwie wspomniane relacje harmoniczne są w omawianym miejscu przebiegu formalnego jedynymi przejawami chromatyki. W tym miejscu ogranicza kompozytor chromatykę w melodyce na rzecz postępów diatonicznych, co zadecydowało o charakterze dalszego przebiegu formy, który od tego miejsca, mimo powrotu do odcinka wyjściowego, opiera się na postępach diatonicznych. Stąd pochodzi większe działanie siły tonikalnej, tak potrzebne dla zaokrąglenia formy. Rzecz znamienna, że ten pseudorepryzowy powrót współdziała z melodyką, rezygnującą już z szerzej rozwiniętych łuków melodycznych. Mamy tu więc jeszcze jeden przykład na współdziałanie elementu melodycznego z harmonicznym w formie ewolucyjnej.

Z Preludium fis-moll spokrewnione jest Preludium es-moll, aczkolwiek ten ostatni utwór wykazuje o wiele mniejsze rozmiary, a melodyka jego posiada strukturę odmienną. W tym wypadku chodzi nam tylko o to, że i w Preludium es-moll są stosowane nawarstwienia wewnątrz przebiegu.

XLV PRZYKŁAD, t. 7—10:



28) Stosunek ten można interpretować w dwojaki sposób: a) przy pomocy tzw. czterodźwiękowej analogii

$$(b+d+f)<(d+fis+\dot{a}+c)^{\prime}=(\underset{-}{b}+d+f)>\overset{>}{D}^{III0}$$

b) jako odniesienia wyższego rzędu, uzyskane ze skomplikowanego czterodźwięku prowadzącego

$$(b+d+f)\succ D_{0}\#$$

Uderza tu przede wszystkim brak wszelkiej schematyczności w stosowaniu przeniesienia materiału na różne stopnie. Świadczą o tym już same podstawy odniesieniowe: *es-c-des-b*. A jednak mimo to można by uszeregować następstwo płaszczyzn harmonicznych parami: *es-c* i *des-b*. Jest to o tyle ważny szczegół, że w tym wypadku spotykamy się przy nawarstwieniach ze zjawiskiem nowym, polegającym na jednoczeniu poszczególnych warstw w grupy dwuczłonowe. I rzeczywiście, nawet wewnętrzna struktura warstw, różniąca się w pewnych miejscach pomiędzy sobą, dopuszcza taką interpretację. Chodzi tu przede wszystkim o akordy, występujące w miejscach dwóch pierwszych triol. Podczas gdy w pierwszej warstwie mamy do czynienia z następstwem akordu neapolitańskiego i na niekompletny wyznacznik dominanty górnej, to w drugim wypadku następuje modyfikacja na rzecz alterowanej formy wyznacznika dominanty górnej na początku taktu.

Gdy jednak przyjrzymy się bliżej strukturze harmonicznej warstw, z łatwością możemy stwierdzić dwuczłonowość w następstwach harmonicznych w każdym takcie, bowiem akord neapolitański wraz z niekompletnym wyznacznikiem dominanty górnej tworzy czterodźwięk prowadzący dominanty dolnej, zaś akord trzeci jest wynikiem wtórnych zjawisk harmonicznych. To samo dotyczy i drugiej warstwy, gdzie obydwa pierwsze skojarzenia harmoniczne dadzą się ująć jako $D^{\overset{>}{5}}_{1}$, co oznacza dominantę górną z obniżoną kwintą. Ta dwuczłonowość harmoniczna warstwy tworzy pendant do dwuczłonowości układu warstwowego i jest niewątpliwie wyrazem pewnego porządku, można by nawet powiedzieć — dążenia do symetryczności w miejscu najwyższego spotęgowania napięć w przebiegu formy. Przejawy te zaliczyć należy do nadzwyczaj pomysłowych środków struktury formalnej, bowiem w miejscach najwyższego natężenia siły ewolucyjnej zachodzi zazwyczaj przełamanie wszelkiej symetryczności. Wyzwolone wówczas siły uchodzą szybko i gwałtownie, niszcząc po drodze wszelkie stereotypowe układy.

Jak widzimy, u Chopina jest inaczej. A jednak nie należy tego uważać za jakiś zwykły kaprys kompozytora, lecz za dobrze przemyślaną koncepcję formalną. Przebieg, oparty na nawarstwieniu, tworzy centralną część formy, a z uwagi na siłę swego działania nie może stać się pomostem do rychłego rozładowania napięć. Dla-

tego uzasadniony jest jeden z dalszych odcinków, dowodzących, że spadek napięcia nie występuje gwałtownie, lecz przeciwnie, w sposób falisty, że napięcia uzyskują w pewnych miejscach nawet częściowe wzmocnienie przy pomocy postępów chromatycznych, działających jako energetyczny odpowiednik do nawarstwień. Mówiąc o energetycznym odpowiedniku, mam na myśli jego znaczenie tektoniczno-formalne w przebiegu formy, a nie wyłącznie lokalno-harmoniczne.

Wskazane przykłady dowodzą, że progresja i nawarstwienia występują przede wszystkim w miejscach ewolucyjnego nasilenia formy. Potwierdza to również Preludium b-moll, gdzie przeniesienie materiału harmoniczno-melodycznego na inny stopień staje się wykładnikiem najsilniejszego spotęgowania przejawów rozwojowych. Występuje to szczególnie wyraźnie w dwóch miejscach utworu (t. 10—13 i t. 26—29). W wypadkach tych struktura harmoniczna, opierająca się na prostych stosunkach dominantowo-tonicznych, nie wymaga specjalnych wyjaśnień. Dodać tu jeszcze należy, że oprócz wskazanych miejsc zachodzą również progresje diatoniczne (t. 30—31), prowadzące przez przejście chromatyczne do ostatniej fazy utworu. Również i snucie motywiczne jest pewnego rodzaju progresją, jak tego dowodzą ostatnie takty Preludium b-moll.

Nie należy sądzić, jakby to wynikało z dotychczas omówionych utworów, że tektoniczne znaczenie nawarstwień i progresji jest tylko właściwością form figuracyjnych. Również preludia o melodyce kantylenowej stosują te środki, przyczyniając do rozbudowy struktury okresowej. Z reguły nie jest to struktura prosta, ale wyższego rzędu, i to pojęta w ten sposób, że następnik, który jest oparty na progresjach i nawarstwieniach, staje się wykładnikiem potęgowania napięć, wobec czego struktura taka dąży do trzyczęściowości, gdzie powrót części pierwszej mógłby przyczynić się do uzyskania równowagi energetycznej. Zjawisko to widzimy w Preludium As-dur. Progresje i nawarstwienia spotykamy tam w dwóch miejscach, tzn. w tych częściach, gdzie kompozytorowi chodziło o przeciwstawienie i o spotęgowanie napięć. Zacytowane poniżej przykłady uświadomią nam budowę progresji i nawarstwień.

XLVI PRZYKŁAD, t. 19—27:







t. 43—55:







Zasadniczo nie ma tu zbytnich komplikacji harmonicznych. Poza prostym stosunkiem dominantowo-tonicznym znajdujemy jeszcze połączenia, w których przed wyznacznikiem dominanty górnej występuje czterodźwięk prowadzący dominanty dolnej. Ale szczegóły te nie są jednak najważniejsze ze stanowiska przebiegu formy. O wiele bardziej interesujący jest fakt p o t ę g o w a n i a r u c h u p r o g r e s y j n e g o, jego częstotliwości w dalszym przebiegu progresji, tzn., że podczas gdy początkowo człon progresyjny ograniczał się do struktury dwutaktowej, to w dalszym przebiegu jeden takt wypełnia dwa człony. Łączy się to bezpośrednio z rozwojem linii melodycznej, polegającym na snuciu, czyli rozwijaniu początkowej struktury motywicznej przy pomocy przenoszenia jej na różne stopnie. Jeszcze szerzej rozbudowana jest progresja w następnym odcinku. Mamy tam do czynienia z typowym nawarstwieniem, którego człony rozrastają się aż do rozmiarów czterotaktowych, znajdując swe zakończenie w dwuczłonowej progresji, opadającej chromatycznie. Również w Preludium As-dur odcinki, wykazujące zastosowanie progresji i nawarstwień, należą do najbardziej urozmaiconych harmonicznie, a ze stanowiska formy okresowej stanowią niezmiernie charakterystyczny rys dlatego, że stają się jawnym świadectwem przenikania pierwiastków ewolucyjnych na grunt formy okresowej. Jest to szczegół bardzo ważny. Dowodzi on pewnych linii stycznych preludium okresowego z pierwotną podstawą tektoniczną tej formy, która, jak wiadomo, wyrastając z form

figuracyjnych, musiała oprzeć się na czynniku ewolucyjnym jako na sile tektonicznej.

4. *Właściwości kolorystyczne środków harmonicznych*

Harmonika funkcyjna nie jest systemem, w którym środki byłyby tylko wyrazem specyficznego działania zależności akordowych pomiędzy sobą, gdzie zależności te stawałyby się jedynym wykładnikiem treści harmonicznej. Obok funkcyjnego działania środków, przejawiły się już dość wcześnie elementy brzmieniowe [29]), kolorystyczne, będące niejako uzupełnieniem do podstawowych założeń systemu i stanowiące podstawę dla dalszego rozwoju harmoniki w ogóle. Elementy te spostrzegamy zarówno wśród środków funkcyjnie nieskomplikowanych jak też przy odniesieniach wyższego rzędu. Ponadto wchodzą jeszcze inne elementy, stojące już poza obrębem harmoniki funkcyjnej, jak np. zjawisko kontrastu przeciwstawnych sobie rejestrów. Rzecz znamienna, że wszystkie te zjawiska odkrywamy już u Chopina, i to na gruncie tak stosunkowo ograniczonej formy, jaką stanowią preludia.

Dawna nauka harmonii, a nawet niektóre niedawne jeszcze podręczniki szkolne, dzielące materiał na diatonikę, chromatykę i enharmonię, pomijały tak ważny szczegół, że na gruncie diatoniki powstają środki harmoniczne o wiele późniejsze i bardziej wskazujące w przyszłość niż schromatyzowane postępy harmoniczne. Chodzi tu o trójdźwięki i czterodźwięki paralelne oraz toniczno-dominantowe. Rozwój harmoniki funkcyjnej dowodzi, że środki te rozwinęły się dość późno i w wielu wypadkach prowadziły do przezwyciężenia systemu funkcyjnego. U Chopina nie może być oczywiście mowy o przezwyciężaniu systemu, niemniej jednak już w pierwszym czterotakcie Preludium E-dur operuje on tymi środkami, godząc je z ówczesnymi prawami technicznymi. Ponieważ od sposobu traktowania technicznego zależy działanie użytych środków, przeto oddziaływanie kolorystyczne trójdźwięków i czterodźwięków paralelnych nie jest tam tak silne jak w czasach późniejszych, zwłaszcza w muzyce francuskiej okresu poprzedzającego bezpośrednio impresjonizm. Nie da się jednak zaprzeczyć, że Chopin zdawał sobie sprawę ze specyficznego ich działania i że właśnie w tym, a nie w innym celu je wprowadzał.

---

[29]) Por. Hans Mersmann, Musiklehre. Berlin 1929, str. 50

XLVII PRZYKŁAD, t. 1—4:



Sposób technicznego traktowania trójdźwięków i czterodźwięków paralelnych oraz pięciodźwięku toniczno-dominantowego nie jest tu nowy. Trójdźwięki paralelne występują po trójdźwiękach zasadniczych. To samo powtarza się przy użyciu dominanty górnej, po której następuje jej paralela. Rozwiązanie zaś trójdźwięku paralelnego dominanty górnej na czterodźwięk paralelny toniki odbywa się przy pomocy zatrzymania tercji i kwinty pierwszego akordu. Również wprowadzenie czterodźwięku paralelnego dominanty dolnej dokonane jest w podobny sposób. Na tej samej zasadzie wprowadza Chopin pięciodźwięk toniczno-dominantowy, który występując po prostym wyznaczniku dominanty górnej zatrzymuje jego dźwięk zasadniczy i tercję. Nie trzeba chyba dodawać, że takie traktowanie nie może przyczynić się do podkreślenia samodzielności tych, już bardziej skomplikowanych wyznaczników funkcyjnych. Dźwięki dysonujące w czterodźwiękach i w pięciodźwięku mają charakter opóźnień, rozwiązujących się w następnych akordach. Odnosi się to szczególnie do wspomnianego dźwięku toniczno-dominantowego, przechodzącego w dominantę górną drugiego stopnia.

Niemniej jednak, gdy zastanowimy się nad ilością wprowadzonych trójdźwięków i czterodźwięków paralelnych, spostrzegamy, że na tym krótkim odcinku mają one ważne zadanie do spełnienia. Przede wszystkim należy tu stwierdzić o s ł a b i e n i e d z i a ł a n i a s i ł y f u n k c y j n e j przy połączeniu trójdźwięku paralelnego dominanty górnej z czterodźwiękiem paralelnym toniki. To samo odnosi się do połączenia prostego wyznacznika dominanty górnej

z pięciodźwiękiem toniczno-dominantowym. Osłabienie siły funkcyjnej jest w tym wypadku czymś szczególnym, co nie pozostaje bez wpływu na strukturę przebiegu formalnego.

Już przy omawianiu melodyki Preludium E-dur mieliśmy sposobność przekonać się, że kompozytor był nastawiony na zachowanie ciągłości przebiegu, że usiłował nawet przeciwstawić się partykulacji linii melodycznej. Otóż zachodzące tam połączenia harmoniczne współdziałają w tym kierunku z melodyką. Już w pierwszym odcinku dwutaktowym, gdzie frazowanie wskazywałoby na zakończenie początkowej myśli na prostym wyznaczniku dominanty górnej, nie ma takiej cezury jak w wypadkach normalnych. Następstwo $D^{\not +\circ}$ D^{+}, posiadające treść parcjalną $(D^{0}) < D^{+}$, nie może wywołać silnej półkadencji z powodu mollowego kształtu parcjalnej dominanty górnej. Szczegół ten przejawia się jeszcze wyraźniej przy połączeniach $D^{\not +\circ}$ $^{\circ +}T$ i D^{+} $^{\circ +}D^{3}_{7}$, gdzie nie ma mowy o jakiejkolwiek cezurze.

Preludium E-dur obfituje również w inne środki harmoniczne, wnoszące elementy brzmieniowe. Jak wiadomo, są to odniesienia wyższego rzędu, stosowane w niektórych miejscach tego utworu w sposób łańcuchowy.

XLVIII PRZYKŁAD, t. 5—8:



Pierwszym akordem, który barwi w sposób wymowny przebieg harmoniczny, jest akord *(g + h + d)*, występujący po prostym

wyznaczniku dominanty górnej. Dawniejsza teoria posługiwała się w takim wypadku wygodnym określeniem pokrewieństwa tercjowego. Określenie to jednak posiada tę złą stronę, że niczego nie mówi, czym jest ze stanowiska funkcyjnego akord, pozostający właśnie w stosunku tego pokrewieństwa. A przecież nie jest to rzecz błaha, skoro mamy do czynienia z systemem funkcyjnym. Akord *(g + h + d)* określamy w tym wypadku jako wyznacznik toniki wyższego rzędu, mianowicie jako trójdźwięk paralelny toniki mollowej. Bez znaczenia jest tu fakt, że przezwyciężone zostało oddziaływanie punktu tonikalnego, bowiem wyznaczniki wyższego rzędu mają za zadanie wskazać, jak daleko oddaliliśmy się od zasadniczych odniesień funkcyjnych i na ile zostało osłabione ich działanie. Posługując się wyznacznikiem tonicznym stwierdzamy, że proces osłabienia przechodził poprzez wyznacznik toniki mollowej. Ważne było by ponadto zbadanie parcjalnego stosunku, zachodzącego pomiędzy D^{+} a ${}^{+\varnothing}T$. W tym wypadku przekonujemy się, że źródła działania dźwięków prowadzących należy doszukiwać się w możliwości wyznaczenia akordu *(g + h + d)* jako trójdźwięku prowadzącego mollowej dominanty dolnej. Dalsze następstwa określamy przeważnie w sposób łańcuchowy, tzn. nie odnosimy ich do zasadniczego punktu tonikalnego, lecz rejestrujemy każdorazowo odniesienia funkcyjne zachodzące pomiędzy poszczególnymi akordami. Wówczas otrzymujemy:

$${}^{+}TD^{+}\ {}^{+\varnothing}T > (D_{+}) > (D^{\circ}) > (D^{<}_{III\circ}\, D_{+}) > (D^{+})^{3} (D^{\not +}_{V} D_{\not +\circ} D^{\not +}_{V} D^{+}_{1}) < D^{\not + +} D^{\not +\circ} D^{+}_{1}\ {}^{+}T$$ [30)]

Na specjalną uwagę zasługuje tu modyfikacja brzmieniowa pewnych funkcji, które z postaci trójdźwiękowej przechodzą w postać czterodźwiękową. Podczas gdy w t. 6 przy akordach *(c + e + g)*

---

30) Ze względu na przejściowy charakter niektórych akordów wystarczy funkcyjnie wyznaczyć akordy o znaczeniu filarowym, a więc:

(e+gis+h) < *(h+dis+fis)* < *(g+h+d)* < *(c+e+g)* < *(a+cis+e)* < *(es+g+b+des)* < *(as+c+es)* < *(h+dis+gis)* < *(h+dis+fis+a)* < *(e+gis+h)*.

Wówczas otrzymamy:

$${}^{+}TD^{+}\ {}^{+\varnothing}T > (D_{+}) > (D^{+})^{3} (\not D_{\circ}\, D^{+}_{1}) < D^{\not + +} D^{\not +\circ} D^{+}_{1}\ {}^{+}T$$

i *(c + e + g + b)* nie powoduje to żadnych komplikacji, to w dalszym przebiegu traktowanie takie umożliwia kompozytorowi łagodne przejście z akordu *(a + cis + e)* na *(as + c + es)*. Jako czynnik pomocniczy zjawia się tam postęp chromatyczny *f* — *fes* — es, który należy do poznanych już poprzednio środków harmonicznych.

Z obrazu nutowego wynikało by, że w omówionym odcinku (środkowym) Preludium E-dur zachodzi modulacja enharmoniczna. W rzeczywistości odczuwamy tam tak łagodne przejście [31]), że nie może być mowy o enharmonii. Zresztą wyszczególnione wyznaczniki funkcyjne zupełnie jasno tego dowodzą. Akord *(a + cis + e)* w stosunku do *(as + c + es)* jest trójdźwiękiem prowadzącym mollowej dominanty dolnej, a wiadomo przecież, że tzw. akord neapolitański, będący tylko przewrotem sekstowym interesującego nas akordu, nie musi być uważany za środek enharmoniczny nawet w tych wypadkach, gdy dołączają się do niego jeszcze dalsze bezpośrednie odniesienia. Moja interpretacja wyklucza tam również istnienie modulacji w ogóle [32]), ponieważ ani formalnie, ani energetycznie tonacja As-dur nie została podkreślona. Sam fakt wprowadzenia odniesień bezpośrednich do jakiegoś akordu, które tworzą pewnego rodzaju formułę zakończeniową, nie dającą okazji do utrwalenia się tonacji, nie może być jeszcze sprawdzianem modulacji [33]). Zresztą modulacja, jak się jeszcze przekonamy, nie jest środkiem, który by w wysokim stopniu urozmaicał strukturę harmoniczną. Toteż przyjęcie modulacji tam, gdzie nie ma ona uzasadnienia, prowadzi do fałszywych

---

31) To łagodne przejście tłumaczy B r o n a r s k i (op. cit. str. 240) tym że „t. 6—8 są niejako ekstraktem szeregu chromatycznego".

32) Pogląd ten różni się od zapatrywania na tę sprawę zarówno L e i c h t e n t r i t t a jak i B r o n a r s k i e g o. Pochodzi to stąd, że badacze ci trzymają się jeszcze dawnych założeń teoretycznych.

33) Jak wynika z powyższej uwagi, odrzucam określenie „zboczenie modulacyjne". Termin ten utworzono dla ułatwienia interpretacji tych wszystkich zjawisk, które wychodziły już poza obręb odniesień bezpośrednich. Dziś jednak, kiedy operujemy odniesieniami wyższego rzędu, jest on nie tylko zbyteczny, ale w wielu wypadkach nawet niewłaściwy, bowiem nie dopuszcza do poznania rozbudowanych środków harmoniki funkcyjnej. Ale trzeba jednocześnie pamiętać, że problemu modulacji nie można zamknąć w jakiś sztywny schemat. I n t e r p r e t a c j a z j a w i s k a m o d u l a c j i n a l e ż y k a ż d o r a z o w o od rodzaju formy. W związku z tym można przyjąć jej istnienie nawet w wypadku słabego utrwalenia się nowej tonacji — na przykład w formach stosujących pracę tematyczną. Według E r p f a zachodzi wówczas specjalny rodzaj modulacji, mianowicie tzw. „modulacja przetworzeniowa".

wniosków i nie zezwala na rozpoznanie właściwej struktury harmonicznej i jej kunsztowności. Odnosi się to przede wszystkim do środkowej części Preludium E-dur. Opisane wyznaczniki wyższego rzędu i sposób łańcuchowego ich zastosowania wskazuje niezbicie, że Chopin posługuje się w tym utworze typowo późno-romantycznymi środkami, że daleko wybiega poza swoją epokę i wnosi wartości nowe, które następnie przejęli L i s z t i W a g n e r.

Ale nie to jest najważniejsze w tej chwili. Posługiwanie się bardziej skomplikowanymi środkami wewnątrz przebiegu formy świadczy o tym, że element harmoniczny stał się wykładnikiem działania ewolucyjnego, że ewolucja odbywa się właśnie na podłożu harmoniki. Kolorystyczne zaś właściwości tych środków łączą tę środkową część Preludium z jego odcinkiem początkowym, gdzie również środki harmoniczne wykazywały podobną cechę. A więc przejawy ewolucji harmonicznej odbywają się w Preludium E-dur na płaszczyźnie prostych odniesień paralelnych i wyższego rzędu.

Również w ostatniej fazie Preludium działają wyznaczniki wyższego rzędu, traktowane w sposób łańcuchowy[34]).

XLIX PRZYKŁAD, t. 9—12:



Na podstawie dotychczasowych naszych doświadczeń należało by przypuszczać, że w ostatnim odcinku utworu nastąpi uproszczenie struktury harmonicznej na korzyść przewagi odniesień bezpośrednich, które byłyby wyrazem rozładowania napięć i ostatecznego

[34]) Strukturę harmoniczną tego odcinka można sprowadzić do trzyczłonowej progresji wzgl. nawarstwienia (por. B r o n a r s k i, op. cit. str. 152).

uspokojenia. W tym wypadku nie można jednak powiedzieć, żeby struktura harmoniczna uległa uproszczeniu i żeby rozładowanie było całkowite. Narazie nie możemy jeszcze wyjaśnić zachodzących tam przejawów energetycznych. Kwestie te muszą być rozpatrywane ze stanowiska całości cyklu. Ważnym jednakże szczegółem jest przewaga wyznaczników dolno-dominantowych. Dominanta dolna zaś jest tą funkcją, którą bardzo często podkreślają kompozytorzy w końcowym przebiegu formy. Zauważyć to można już w bardzo wielu preludiach *Bacha*.

Wyzwalanie się elementów czysto brzmieniowych w Preludium E-dur szło w parze z rozbudową środków harmonicznych w dwóch kierunkach: 1) w kierunku posługiwania się trójdźwiękowymi i czterodźwiękowymi paralelami i pięciodźwiękiem toniczno-dominantowym, 2) w kierunku rozbudowy odniesień funkcyjnych. Obok tego rodzaju elementów brzmieniowych istnieją jeszcze inne, polegające raczej na *ograniczeniu zmienności następstw harmonicznych*. Odniesienia funkcyjne stają się wówczas czymś drugorzędnym, podczas gdy na plan pierwszy wysuwa się *specyficzne brzmienie akordu*. Element kolorystyczny zaś przejawia się dzięki modyfikacji struktury akordowej, zazwyczaj na tym samym podłożu. W preludiach Chopina elementy takie są przeważnie środkiem lokalnym w przebiegu formy, występując w niektórych miejscach utworu. Najbardziej typowym pod tym względem przykładem jest Preludium B-dur, w którym część środkowa obfituje w elementy czysto brzmieniowe.

L PRZYKŁAD, t. 17—32:





Na przestrzeni tego szesnastotaktowego odcinka pojawia się dwukrotnie identyczny materiał melodyczny, doznając każdorazowo nowego oświetlenia kolorystycznego. Przy pierwszym swym pojawieniu się występuje on na podłożu czterodźwięku paralelnego mollowej dominanty dolnej, za drugim zaś razem na jej czterodźwięku prowadzącym.

Z uwagi na samodzielność tematyczną tej części utworu nie ma potrzeby odnoszenia materiału harmonicznego do zasadniczego punktu tonikalnego, lecz należy przyjąć tonację Ges-dur, o czym jeszcze będzie mowa. Ze stanowiska wewnętrznej treści funkcyjnej następstw akordowych nie zmienia to postaci rzeczy, bowiem $D_{\circ+}\ D_{\ast}$ w B-dur jest równoznaczne z ${}^{\circ+}T\ {}^{\vee+}T$ w Ges-dur. O wiele ważniejszym jest fakt ograniczenia następstw akordowych tylko do dwóch akordów na przestrzeni 16-taktowej. Akordy te tworzą kontrastujące ze sobą kolorystycznie plamy barwne, a techniczne traktowanie ich przypomina bardzo nowoczesną technikę centralizacyjną. Zastosował tu Chopin rodzaj ostinata [35]), opartego na formułach

LI PRZYKŁAD



[35]) Leichtentritt, op. cit. str. 169

które dzięki wtłoczeniu ich w takt $^3/_4$ zmieniają swe położenie metryczne i przyczyniają się do urozmaicenia przebiegu, zachowując jednocześnie tę samą substancję dźwiękową. W muzyce nowoczesnej melodia nie krępuje się w takich wypadkach podłożem harmonicznym, które jako czynnik centralizacyjny nie wymaga pierwotnej spoistości akordowej pomiędzy dźwiękami podstawy harmonicznej a dźwiękami melodii. Stąd to melodia płynie niezależnie po powierzchni kompleksu akordowego. U Chopina jest inaczej ze względu na prawa harmoniki funkcyjnej, która nie dopuszcza takiej swobody. Dlatego posługuje się w tym wypadku melodyką akordową, postępującą w zasadzie po dźwiękach akordu tonicznego w Ges-dur. Postaci rzeczy nie zmienia fakt wprowadzenia nut bocznych do dźwięków akordowych, bowiem nie posiadają one samodzielnego znaczenia.

Elementy kolorystyczne, będące przejawami harmoniki absolutnej są ponadto ważne z innego jeszcze powodu, który nas najbardziej interesuje, mianowicie ze stanowiska formy utworu, zarówno w jej ujęciu architektonicznym jak i w szczegółach. Część z elementami czysto brzmieniowymi stanowi niewątpliwy kontrast do części skrajnych utworu, a więc przyczynia się do jasnego rozczłonkowania formy. A jednak, jak się jeszcze przekonamy, nie jest to zwykła forma repryzowa A—B—A, lecz z elementami ewolucyjnymi, na co wskazuje trzecia część, gdzie występują one najwyraźniej. Takie ujęcie formalne zostało niewątpliwie podyktowane wprowadzeniem w części środkowej elementów kolorystycznych, które wnoszą coś nowego, coś, co przeciwstawia się prostemu schematowi repryzowemu, charakterystycznemu dla utworów, respektujących jak najściślej podstawowe prawa funkcyjności. Oczywiście i tu kompozytor powraca do tonacji zasadniczej i nawet silnie ją podkreśla. Mimo to działanie nowych czynników harmonicznych jest tak silne, że prowadzi do przezwyciężenia stereotypowego układu trzyczęściowego. Gdy natomiast rozpatrujemy oddzielnie linię melodyczną części środkowej, z łatwością stwierdzamy, że przebieg ten odpowiada strukturze okresowej, mimo skrócenia następnika. Było by jednak wielkim nieporozumieniem, gdybyśmy strukturę okresową przyjęli w tym wypadku jako zasadniczy element tektoniczny. Poza jej przejawami w melodii nigdzie nie znajdujemy odpowiednich stosunków, charakterystycznych dla niej. Najwyraźniej przejawia się to przede wszystkim w harmonice, gdzie nie ma

stosunków potrzebnych do wywołania napięć, jakie zachodzą pomiędzy współczynnikami budowy okresowej.

W preludiach Chopina spotykamy jeszcze ten rodzaj elementów kolorystycznych, który przejawia się przy pomocy z m i a n y r e j e s t r ó w. W przypadku takim harmonikę należy rozpatrywać ze stanowiska perspektywicznego, tzn. przez objęcie całości przebiegu harmonicznego w utworze. Zarówno struktura akordowa jak i odniesienia funkcyjne stają się wówczas czymś drugorzędnym. Toteż nie wykazują one zbytniego skomplikowania. Sprawdza się to na Preludium F-dur, które tworzy właśnie przykład na wyzwalanie się elementów kolorystycznych przy pomocy zmiany rejestrów. Poza czterodźwiękiem paralelnym toniki, prostym zestawieniem $+T\ D^{+}_{1}$ dominantą górną drugiego rzędu, dominantą górną do dominanty dolnej, wreszcie skojarzeniem dominantowo-tonicznym (t. 15—16), nie znajdujemy tam nic szczególnego. Wyjątek stanowi dodanie septymy małej do wyznacznika toniki przed zakończeniem utworu. B r o n a r s k i[36]) utrzymuje, że w tym wypadku ma miejsce zakończenie na akordzie septymowym. Nie podzielam tego poglądu dlatego, że septyma ta nie zatrzymuje się aż do końcowego dźwięku utworu, lecz r o z p ł y w a się stopniowo i znika zupełnie, tak że utwór kończy się oktawowo zdwojonym dźwiękiem ($F + f^4$)[37]). To rozpływanie się dysonansu, barwiącego prosty wyznacznik toniki, nie należy już do atrybutów harmoniki funkcyjnej, ale wnosi elementy typowo impresjonistyczne. Kolorystyczne oddziaływanie rejestrów wpływa na wyodrębnienie się trzech kondygnacji przebiegu formy, wykorzystujących coraz to wyższe rejestry, by następnie opaść do punktu wyjściowego, który prowadzi bezpośrednio do jeszcze jednego wzniesienia, tym razem już ostatecznego.

5. *Wtórne zjawiska harmoniczne oraz skojarzenia parafunkcyjne*

Określenie „wtórne zjawiska harmoniczne" obejmuje wszelkiego rodzaju dźwięki nieakordowe, a więc nuty przejściowe, zamienne,

---

36) Op. cit. str. 426

37) Działanie pedału pozostawia tam raczej „podźwięk" akordu niż akord właściwy.

18

boczne, antycypacje, opóźnienia oraz nuty stałe. Za wyjątkiem nut stałych reprezentują one aktywizację czynnika melodycznego, są przejawem tego, co dzieje się wprawdzie na podłożu harmoniki, ale nie bierze bezpośredniego udziału ani w strukturze akordowej, ani w odniesieniach funkcyjnych. Wtórne zjawiska harmoniczne są przeto środkami, przejawiającymi się jakby na peryferiach właściwej struktury harmonicznej. Nie oznacza to jednak, żeby znaczenie ich było małe. Wpływają one na wyrazistość przebiegów funkcyjnych, bądź je podkreślając (np. w niektórych wypadkach nuty boczne i opóźnione), bądź też je zacierając, gdy następuje nagromadzenie różnego rodzaju wtórnych zjawisk harmonicznych przy równoczesnym ich swobodnym traktowaniu. Wtórne zjawiska harmoniczne odgrywają wybitną rolę w preludiach Chopina już chociażby dlatego, że forma ta posługuje się na szeroką skalę figuracją. Nawet przy figuracji harmonicznej czyni z nich Chopin duży użytek, stosując rzadko proste rozłożone akordy. Częściej natomiast przeplata dźwięki akordowe z nutami przejściowymi, bocznymi i zamiennymi. Niekiedy wprowadza większą ilość nut bocznych do dźwięku akordowego. Wystarczy wspomnieć tu Preludium fis-moll oraz Fis-dur, gdzie stosuje dwie nuty boczne do jednego dźwięku akordu (jedną od góry, drugą od dołu).

Ciekawym przykładem na swobodę w stosowaniu nut przejściowych jest Preludium b-moll i gis-moll. Konsekwentnie prowadzona tam linia wznoszącej się melodii nie liczy się prawie z następstwami harmonicznymi w danym momencie, tak że całość przebiegu gamowego należy uznać za kompleks dźwięków, który umieszczony został na określonym podłożu harmonicznym. Innymi słowy, nie wnika Chopin, jak w dawnej szkolnej harmonii, w szczegóły przebiegu nut przejściowych, lecz ujmuje je w pewne całości, wynikające z aktywizacji ruchu melodycznego. W pracy niniejszej nie mam jednak zamiaru wdawać się w wyliczanie poszczególnych wypadków, gdzie i jakie wtórne zjawiska harmoniczne zachodzą. To zajęłoby nam zbyt dużo miejsca, bowiem nie ma utworu, gdzie nie miałyby one zastosowania w większym lub mniejszym zakresie. Wystarczy jeśli wspomnę, że środki te stosuje Chopin z wielką swobodą [38]), a jednak zgodnie z założeniami systemu funkcyjnego.

---

[38]) Szczegółowo omówił te zjawiska Bronarski w swej „Harmonice Chopina", rozdział XXII i XXIII.

Chopin zdawał sobie dokładnie sprawę, czym są wtórne zjawiska harmoniczne i do czego służą. Wszelkie jego koncepcje polimelodyczne wynikają w większości z działania wtórnych zjawisk harmonicznych [39]), czyli z aktywizacji czynnika melodycznego. Przy stosowaniu wtórnych zjawisk harmonicznych posługuje się Chopin niekiedy jednocześnie postępami diatonicznymi i chromatycznymi. Prowadzi to do urozmaicenia nie tylko formy akompaniamentu, ale nawet i samych połączeń akordowych. W związku z tym należy wymienić Preludium B-dur, gdzie nagromadzenie wtórnych zjawisk harmonicznych na tle prostych odniesień funkcyjnych prowadzi do pogłębienia nawet treści odniesień funkcyjnych [40]).

LII PRZYKŁAD, t. 1—8:



Interesujące jest tu przejście chromatyczne jednego głosu w dół, drugiego zaś sposobem diatonicznym do góry. Ostatecznie można by nawet popróbować wyznaczyć funkcyjnie powstające następstwa. (Np. w t. 1 i 2 na tle prostego wyznacznika toniki wystąpiłby niekompletny wyznacznik dominanty górnej wraz ze swoją również niekompletną dominantą górną. To samo można stwierdzić na tle trójdźwięku paralelnego dominanty dolnej.)

Dociekania takie nie są jednak konieczne, a nawet w pewnym stopniu mogą być szkodliwe. Prowadziłyby one do niewłaściwej interpretacji obrazu dźwiękowego, gdybyśmy zachodzącym tu zjawi-

---

39) Stwierdził to już Bronarski

40) Bronarski, op. cit str. 417—419

18*

skom chcieli przyznać charakter samodzielny. Nie da się bowiem zaprzeczyć, że skojarzenia te powstają na skutek użycia nut przejściowych i bocznych i są wyrazem działania polimelodyki Chopina, która zawdzięcza swoje przejawienie się właśnie aktywizacji w tym wypadku czynnika melodycznego. Ale nawet ze stanowiska formalno-tektonicznego wtórne zjawiska harmoniczne posiadają niemałe znaczenie. Dowodzi tego wspomniane Preludium B-dur, gdzie opisane skojarzenie z towarzyszenia harmonicznego zyskuje w pewnych miejscach utworu na samodzielności i staje się wykładnikiem przebiegu. Szczególnie wyraźnie występuje to w trzeciej części utworu (zwłaszcza od t. 39). Preludium B-dur tworzy pod tym względem najbardziej typowy przykład.

Istnieją jednak preludia inne, gdzie pewne formuły figuracyjne, uzyskane przy pomocy wtórnych zjawisk harmonicznych, otrzymują również tektoniczne znaczenie. Wymienić tu należy figurację w lewej ręce Preludium G-dur, następnie formułę ornamentalną Preludium fis-moll, rodzaj rozłożonego trójdźwięku, przetkanego nutami zamiennymi i przejściowymi w Preludium cis-moll op. 28, nr 10 i wreszcie figurację Preludium cis-moll op. 45, która nieprzerwanie odgrywa rolę czynnika uzupełniającego główną linię melodyczną.

Niemały ponadto użytek czyni Chopin z n u t s t a ł y c h. Często występują one w ostatniej fazie utworu dla zaakcentowania podstawy stabilizacyjnej, w którą wsiąkają nagromadzone napięcia. Dla przykładu wystarczy przytoczyć Preludia: C-dur, D-dur, A-dur, B-dur, d-moll, As-dur (1834). Nie są to oczywiście wszystkie przypadki zastosowania nut stałych. Niekiedy zjawiają się one wewnątrz utworu (np. w Preludium a-moll i fis-moll), posiadając, podobnie jak poprzednio, znaczenie lokalno-techniczne, albo opanowują większe odcinki, czy nawet części, i wówczas wywierają wpływ na architektonikę. Zapowiedzią tego stanu rzeczy jest Preludium h-moll. Powtarzający się tam często w toku uworu dźwięk h^1 staje się czynnikiem integrującym przebieg formalny. Widoczne jest to zwłaszcza w drugiej części Preludium, wykazującej zastosowanie nowego materiału melodycznego. Najbardziej typowy przykład a r c h i t e k t o n i c z n e g o d z i a ł a n i a n u t y s t a ł e j stanowi Preludium Des-dur. Powtarzanie dźwięku *as* i następnie *gis* — z małymi tylko przerwami — w toku całego utworu jest tym bardziej znamienne, że w porównaniu z Preludium h-moll ma on większe rozmiary i że

jego założenia formalne opierają się na innych zasadach, nastawionych na taką budowę trzyczęściową, której część środkowa tworzy wybitny kontrast w stosunku do części skrajnych. W podkreśleniu tego kontrastu biorą tam udział niemal wszystkie elementy, nie wyłączając nawet dynamiki i kolorystyki. Nie ulega wątpliwości, że i w tym przypadku nuta stała działa skupiająco, aczkolwiek nie idzie to tak daleko, żeby siła jej przytłaczała inne czynniki. Przeciwnie, dzięki współpracy aż tylu różnych czynników zmienia się w toku utworu wyrazowy charakter nuty stałej. Występuje to zupełnie wyraźnie w części środkowej, gdzie nuta stała, w przeciwstawieniu do monotonnego jej działania w częściach skrajnych staje się wyrazem czegoś tajemniczego i zarazem jakiegoś utajonego niepokoju.

Na skutek usamodzielniania się wtórnych zjawisk harmonicznych powstają nowe środki wyrazu, różniące się od pierwotnego ich działania. Zapowiedzią tego stanu rzeczy jest forma akompaniamentu Preludium B-dur, gdzie stwierdziliśmy możliwość wyznaczenia nowych odniesień funkcyjnych na tle wyznaczników podstawowych. Z uwagi na wyrazistość działania przede wszystkim przejściowych nut chromatycznych, nie byłem za tym, aby do tej możliwości przywiązywać zbyt wielką wagę.

Inaczej natomiast ma się sprawa w Preludium a-moll. Zmniejsza się tam wprawdzie ilość wtórnych zjawisk harmonicznych, ale za to dzięki powolnemu tempu (lento) widoczne jest ich usamodzielnianie się. Żeby się przekonać, jak dalece wpływają one nie tylko na wyraz, ale i na strukturę harmoniczną utworu, wystarczy tylko usunąć jeden ich rodzaj, to znaczy nuty zamienne.

LIII PRZYKŁAD, t. 1—7:

Lento

p



Znika wówczas od razu cała problematyka harmoniczna utworu, sprowadzając przebieg do prostych, niewyszukanych następstw. Wynika stąd zupełnie jasno, że następstwa te nie obejmują daleko istotnych cech harmoniki przebiegu, aczkolwiek nie są czymś, co można by pominąć. Owszem, odniesienia funkcyjne, i powstające w pewnych miejscach opóźnienia, spełniają ważne zadanie jako tło harmoniczne, jako podstawa, na której zjawiają się środki inne, wywodzące się z wtórnych zjawisk harmonicznych, ściślej mówiąc, z nut zamiennych.

Ale czy wystarcza tu tylko samo stwierdzenie, że na przykład na tle akordu *(e + g + h)* występuje nuta zamienna *ais*? Samo stwierdzenie nuty zamiennej nie mówi jeszcze o niczym szczególnym, przeciwnie, może kogoś skłaniać do przekonania, że w tym wypadku zachodzi zjawisko, spotykane często w harmonice funkcyjnej. Tymczasem odczuwanie skojarzenia, powstałego na skutek nuty zamiennej, dowodzi czegoś innego. Wyczuwamy tam jakiś specyficzny koloryt, ciemny, ociężały, złowrogi. A więc ta nuta zamienna nie jest czymś przypadkowym, drugorzędnym, ale staje się środkiem wyrazu. Technicznie zaś nie posiada znaczenia melodycznego (w odróżnieniu od większości wtórnych zjawisk harmonicznych), lecz powoduje powstawanie skojarzenia o typowym charakterze harmonicznym. Mamy tu więc do czynienia z najpierwotniejszym procesem usamodzielniania się wtórnych zjawisk harmonicznych, co prowadzi do powstawania s k o j a r z e ń p a r a f u n k c y j n y c h, polegających na tworzeniu się na tle głównych odniesień funkcyjnych nowotworów harmonicznych, które można wyjaśniać przy pomocy kryteriów harmoniki funkcyjnej. Wobec usamodzielniania się nuty zamiennej *ais* mamy prawo traktować ją jako samodzielny składnik nowo-

tworu harmonicznego już o typie akordowym, w rezultacie czego we współbrzmieniu *(ais + g)* dopatrujemy się akordu *(b + d + g)*, to znaczy trójdźwięku bez kwinty. W ten sposób wykrywamy tu następstwo *(e + h)* < *(b + g)*. Żeby zbadać, co następstwo to oznacza ze stanowiska funkcyjnego, musimy wsłuchać się w jego działanie, musimy poznać jego charakter. Otóż nie ulega chyba najmniejszej wątpliwości, że niepełny akord *(b + g)* posiada charakter odbicia. A skoro tak jest, to już jesteśmy na drodze do odkrycia jego właściwości funkcyjnych, bowiem wyrazem odbicia są przede wszystkim wyznaczniki dolno-dominantowe. Obecnie, gdy zbadamy odniesienia dolno-dominantowe do *(e + h)*, przekonamy się, że będzie to mollowa dominanta dolna trzeciego rzędu. W wyniku tych dociekań otrzymujemy:

$$(e+h) < (b+g) = \not{\mathrm{III}}T > (D_{\circ})^3$$

Gdybyśmy jednak chcieli głębiej wniknąć, co mówi to oznaczenie z tonikalnego punktu widzenia, czyli jaką transformację przeszedł tu wyznacznik toniki, wówczas należało by jeszcze zbadać, czy przypadkowo nie można by sprowadzić wyznacznika dolno-dominantowego do jakiejś formy tonikalnej. I rzeczywiście, możliwość taka istnieje, bowiem akord *(b + g)* odnajdujemy na linii odniesień tonikalnych jako ${}_{\circ\phi}T$. Nie trudno zorientować się, jaką praktyczną wartość posiada to dociekanie, gdy uświadomimy sobie, że powstałe tu skojarzenie wykazuje cechy kolorystyczne, że na skutek równoczesnego wystąpienia dolnej nuty zamiennej do kwinty trójdźwięku wyzwala się specyficzna, tajemnicza i nieco przymglona barwa. Barwa ta modyfikuje brzmieniowo wyznacznik toniki do tego stopnia, że wraz z działaniem tego kolorytu odczuwamy przejawy odbicia. Toteż, chcąc przedstawić dokładnie powyższe skojarzenie funkcyjne, trzeba uwzględnić obydwa wyznaczniki, przy czym wskazane było by zaznaczenie również zasadniczego tła funkcyjnego:[41]

$$\frac{\pi\left(\not{\mathrm{III}}T > \int_{\circ\phi T}^{(D_{\circ})^3}\right)}{{}_{\circ}T}$$

---

[41]) Litera π wskazuje na skojarzenie parafunkcyjne, znak $\int$ na integrację parcjalnych treści funkcyjnych, zaś symbol umieszczony w mianowniku na podstawowy wyznacznik funkcyjny.

Poruszone tu szczegóły nie są tak proste, jakby się to pozornie mogło wydawać. Skojarzenia parafunkcyjne stanowią bowiem dość zawiły problem harmoniczny już chociażby z tego powodu, że przenikają się tu elementy harmoniki funkcyjnej i absolutnej. Praktycznie oznacza to przenikanie się dwóch odrębnych zasad harmonicznych, co z kolei prowadzi do różnych, przeciwstawnych sobie ujęć harmonicznych, uzyskanych z dwóch punktów widzenia. To teoretyczne podejście posiada oczywiście znaczenie czysto praktyczne, związane ściśle z odczuwaniem samego skojarzenia, przy czym jakość percepcji zależy w wielkim stopniu od wyrobienia słuchacza, czyli od wrażliwości zarówno na wartości funkcyjne jak i na czysto brzmieniowe. Dlatego słuchacz, który nie przyswoił sobie wartości harmoniki absolutnej, dla którego środki muzyki nowoczesnej pozostają domeną zupełnie nieznaną lub — co gorsza — czymś zgoła negatywnym, nie potrafi odczuć zjawiska w pełni, ograniczając się tylko do jego strony funkcyjnej. Tu właśnie kryje się tajemnica, dlaczego Preludium a-moll nie mogło być należycie zrozumiane przez tak długi okres czasu.

Opisany szczegół harmoniczny dowodzi, że dla poznania właściwego oblicza harmoniki Preludium a-moll potrzebne jest rozpatrywanie występujących tam zjawisk z dwóch punktów widzenia, to znaczy ze stanowiska harmoniki funkcyjnej i absolutnej. Odnosi się to w większym jeszcze stopniu do skojarzenia w t. 5, gdzie zmienia się następstwo akordowe, przechodząc na dominantę górną paraleli toniki. Również w tym miejscu właściwości funkcyjne skojarzenia, przejawiające się w odniesieniu drugiego rzędu, nie tłumaczą wszystkiego. Oto na skutek opóźnienia tercji akordu przez kwartę i zastosowania nut zamiennych powstają dodatkowe współbrzmienia dysonansowe, które tym razem, aczkolwiek wykazują charakter czysto brzmieniowy, trudno było by sprowadzić do skojarzeń parafunkcyjnych [42]). Tu już samo brzmienie musi wystarczyć dla scharakteryzowania tego wypadkowego skojarzenia. Zmniejszona oktawa *gis-g* jest w tym przypadku czymś innym niż poprzednie współbrzmienie. Ściemniony obecnie koloryt pierwotnej septymy

---

42) Trzeba by tu było wprowadzić tak skomplikowane odniesienie funkcyjne, że dowodziłoby ono kompletnego zniesienia siły funkcyjnej:

$$II\,(D^{\sharp 3} > D_{\sharp 3,\sharp 7}) < {}^{+0}T$$

zmniejszonej przechodzi w ostre ukłócie dysonansem. Zwiększa się w sposób nieoczekiwany wewnętrzna dynamika i nasycenie brzmienia do tego stopnia, że trudno było by szukać usprawiedliwienia na zastosowanie tego środka w ramach systemu funkcyjnego, systemu dur-moll. Harmonika ta posiada pewne granice, o ile chodzi o dynamikę i nasycenie brzmieniowe współbrzmień. Jest ona wynikiem pewnego umiaru w dozowaniu natężenia dynamicznego i nasycenia, którego nie można przekraczać bez naruszenia podstawowych praw systemu. Nie ma w tym żadnej sprzeczności, ponieważ stosowane tam septymy wielkie czy oktawy zmniejszone są zawsze melodycznie uzasadnione, co łagodzi ostrość ich brzmienia. Tu natomiast kumulacja wtórnych zjawisk harmonicznych różnego rodzaju, a więc opóźnień i nut zamiennych, niszczy ich melodyczny charakter, zmuszając uwagę słuchacza do koncentracji na tym, co z tej kumulacji wynikło, a nie na nich samych. Jest to zupełnie zrozumiałe, skoro się zważy, że w tym kontekście dysonans wykazuje już ponadnormalne natężenie dynamiczne, przesycając brzmienie siłą swego działania. Można tu nawet mówić o świadomej jego emancypacji i izolacji, o czym świadczy przejście z oktawy zmniejszonej na czystą, co mogło by być w pewnym sensie uważane za zachwianie równowagi, gdyby dźwięki linii melodycznej *(fis-e)* nie łagodziły wielkiego spadku nasycenia brzmieniowego.

A jednak nie można powiedzieć, aby Chopin nie dążył do konsekwentnego w swej stopniowości osłabiania dynamiki brzmienia i jego nasycenia. Widoczne jest to w dalszym przebiegu, od połowy t. 5, gdzie zjawia się septyma mała, by w końcu dać ujście napięciom i rozładować je w trójdźwięku paraleli toniki. Otóż ta septyma mała, tak wspaniale schodząca się z rozwiązaniem opóźnienia, osłabia jednocześnie pierwotne ostre brzmienie dysonansu, powraca znowu do nieco przymglonej barwy dźwięku i tworzy pomost, który prowadzi do wyzwolenia się z sideł harmoniki absolutnej. Z chwilą pojawienia się paraleli toniki niepotrzebna jest podwójna interpretacja zjawisk. Tam harmonika wykazuje jasny kształt i dlatego wymaga jednoznacznej interpretacji.

W związku ze skojarzeniami parafunkcyjnymi zatrzymaliśmy się dłużej nad zagadnieniami samej harmoniki, pomijając sprawy związane z formą. Było to konieczne dlatego, że zjawiska te nie zostały dotychczas należycie wyświetlone w literaturze muzykolo-

gicznej [43]). Zresztą bez wkroczenia w problem skojarzeń parafunkcyjnych nie można by zrozumieć pewnych zjawisk, występujących na gruncie formy utworu. Z uwagi na omówione właściwości harmoniczne, Preludium a-moll należy do tych utworów, które reprezentują już ostatnie stadium rozwoju harmoniki funkcyjnej. Tym tłumaczy się jego oblicze tonacyjne, które nie jest tworem jednolitym. Chopin wychodzi tam od tonacji e-moll [44]) i dopiero stopniowo dąży do a-moll. To mozolne zbliżanie się do tonacji, wyznaczonej stosunkami panującymi pomiędzy poszczególnymi preludiami cyklu, decyduje o sposobie przebiegu formy i o współdziałaniu elementu harmonicznego z elementem melodycznym. Melodyka płaszczyznowa wiąże się tu z poszczególnymi etapami przebiegu formy i ze wspomnianym zbliżaniem się do a-moll jako do ostatecznego celu. W toku stawania się formy słabnie również działanie skojarzeń parafunkcyjnych na korzyść wyrazistości tonacyjnej i funkcyjnej. W ostatniej zaś jej fazie przerywa kompozytor nawet akompaniament, który tyle wniósł nowego do utworu i był głównym wykładnikiem przejawów energetycznych. Proces odprężenia idzie tam w dwóch kierunkach: w kierunku uproszczenia struktury harmo-

[43]) Wspominam o nich po raz pierwszy, ale tylko ogólnikowo, w związku z omówieniem struktury harmonicznej II Sonaty fortepianowej K. Szymanowskiego (Studia nad twórczością K. Szymanowskiego, część II. Kwartalnik Muzyczny nr 23).

[44]) Leichtentritt przyjmuje na początku Preludium a-moll (op. cit. str. 128) tonację e-moll. Bronarski (op. cit. str. 29) natomiast widzi tam — z rozmysłem podkreślam słowo „widzi" — tonację G-dur, utrzymując, że „akord e⁰ okazuje się VI stopniem w G-dur, w której to tonacji następuje bardzo wybitna i zdecydowona kadencja". Pozornie nie można by niczego zarzucić temu spostrzeżeniu. Ale rzecz w tym, że o VI stopniu w G-dur wnioskujemy ex post, tzn. na podstawie dalszego przebiegu. Tymczasem, jeśli chodzi o skojarzenia funkcyjne, to my w ten sposób nie słuchamy. A odnosi się to przede wszystkim do takich środków harmonicznych jak ów VI stopień, którego wyrazistość funkcyjna jest zawsze słabsza (oczywiście w jego działaniu) niż wyznaczników zasadniczych. Dlatego zapewne Bronarski nie zdradził nam jego oblicza funkcyjnego, ograniczając się tylko do zacytowania stopnia gamy. Mnie się jednak wydaje, że nie można stwierdzić w sposób niezaprzeczalny akordu VI stopnia, bowiem dla takiej klasyfikacji musiałby być poprzedzony innymi akordami, z których by wynikało, że w tym wypadku taki właśnie akord zachodzi. Toteż przychylam się do koncepcji Leichtentritta, która jest bardziej przekonywająca, i to nie tylko z uwagi na początek utworu, ale i na dalszy jego tok, zwłaszcza na drugą fazę przebiegu formalnego. Zresztą do tej sprawy powrócę jeszcze w związku z omawianiem architektoniki cyklu 24 Preludiów Chopina.

nicznej oraz w kierunku osiągnięcia upragnionej toniki tonacji, wyznaczonej przez porządek tonacyjny cyklu. Wewnętrzny proces formalny Preludium a-moll jest przeto bardzo złożony, jest czymś niespotykanym nie tylko za życia Chopina, lecz jeszcze przez długi okres czasu po jego śmierci.

6. *Problem modulacji*

Z dotychczasowych rozważań wynika, że zjawisko modulacji nie jest wyłącznie tylko sprawą harmoniki, ale wiąże się z formą utworu, jego rozczłonkowaniem i materiałem melodycznym, ewentualnie tematycznym. Praktycznie występuje więc modulacja w tych miejscach, gdzie zachodzi zmiana materiału melodycznego i gdzie na skutek tego występuje jasne rozczłonkowanie utworu. Z tego przeto powodu łatwiej jest stwierdzić istnienie modulacji w utworach melodycznie zróżnicowanych niż jednolitych. Największa jednakże trudność zachodzi w utworach figuracyjno-ewolucyjnych, ponieważ tam forma powstaje dzięki rozwijaniu początkowego wątku melodycznego, ograniczającego się często nawet do jednego motywu. Jak długo teoria nie uwzględniała odniesień wyższego rzędu lub ograniczała je tylko do zjawisk najprostszych, tak długo nie było kwestii co do interpretacji pewnych zjawisk w znaczeniu modulacji, albowiem wszystko to, co wychodziło poza zakres prostych odniesień funkcyjnych, niektórych akordów alterowanych i niektórych „nawiasowych" odniesień, uważano za przejawy modulacji. Modulacjami przeto, aczkolwiek krótkotrwałymi, były w przeważającej ilości odniesienia wyższego rzędu, które, jak wspomniałem, szeregowano niemal z zasady do tzw. zboczeń modulacyjnych. Nie troszczono się wówczas, jakie ma to znaczenie ze stanowiska logiki przebiegu formalnego. Modulacja była uważana wyłącznie za zjawisko harmoniczne, izolowane od innych elementów, przede wszystkim od formy. Świadczy o tym szkolne podejście do zagadnienia modulacji, które nawet procesy modulacyjne ograniczało do zgoła nieżywotnych i fikcyjnych formułek, niejednokrotnie nie mających nic wspólnego z żywą praktyką kompozytorską.

Sposób traktowania modulacji zależy z jednej strony od stylu harmonicznego panującego w danym okresie, u danego kompozytora lub w jakimś utworze oraz od rodzaju formy. Na ogół można wyróżnić dwa typy modulacji: 1) klasyczną i 2) romantyczną, względnie późno-romantyczną. W modulacji klasycznej proces od-

bywa się zazwyczaj drogą najkrótszą, aczkolwiek nie oznacza to jeszcze, żeby w tym wypadku nie posługiwali się kompozytorzy odniesieniami drugiego rzędu. Stąd to przy przejściu nawet do najbliższej tonacji w kole kwintowym wprowadzano dominantę drugiego, a nawet i trzeciego rzędu. Sądzę, że zjawisko to nie potrzebuje dłuższego tłumaczenia po naszych dotychczasowych wyjaśnieniach. Modulacja romantyczna, względnie późno-romantyczna, nie jest modulacją najkrótszej drogi. Przeciwnie, bardzo często kompozytorzy wychylają się znacznie poza orbitę bezpośrednich odniesień, krążąc daleko od punktów tonikalnych, aby następnie szybkim skokiem wpaść w nową tonację. Tak wygląda sprawa w szeroko rozbudowanych formach, np. w sonatach, fantazjach i poematach symfonicznych. Sytuacja ulega natomiast zmianie w formach mniejszych, zwłaszcza miniaturowych. Tam nie ma miejsca na procesy modulacyjne, toteż bardzo często różne tonacje są zestawiane obok siebie. Zrozumiałą jest przeto rzeczą, dlaczego ten drugi przypadek zachodzi często w preludiach Chopina.

Na podstawie przedstawionych powyżej dowodów nie trudno domyśleć się, że nie wiele jest preludiów Chopina, w których zachodzą prawdziwe modulacje. Wymienić należy tu Preludia następujące: gis-moll, Des-dur, As-dur, B-dur, d-moll i cis-moll op. 45. Jak wynika z powyższego wyszczególnienia, przeważają tu preludia o melodyce kantylenowej, o budowie okresowej lub ze skłonnościami do okresowości. Częstym przypadkiem jest modulacja, uzyskana przy pomocy prostego zestawienia. Widzimy to np. w Preludiach Des-dur, As-dur i B-dur. W Preludium Des-dur nie było powodu do dokonywania procesu modulacyjnego, ponieważ część środkowa, która wprowadza nową tonację, polega tylko na zmianie trybu przy równoczesnym zachowaniu identycznej postawy odniesieniowej (Des-dur — cis-moll).

Bardziej skomplikowaną postać posiada początek przebiegu modulacyjnego w Preludium As-dur, bowiem akord *(e + gis + h + d)* (t. 19) jest w tonacji zasadniczej czterodźwiękiem prowadzącym toniki mollowej, tu natomiast zostaje on przemianowany na wyznacznik dominanty górnej do dominanty dolnej w tonacji E-dur. Nawiasem mówiąc, pierwszy odcinek modulacyjny w Preludium As-dur obfituje w dość znaczne odniesienia wyższego rzędu, które zostały spotęgowane opisanymi już progresjami. Drugi odcinek modulacyjny w Preludium As-dur (t. 43), aczkolwiek zaczyna się innym akordem, opiera się na tej samej zasadzie. Akord

(h + dis + fis + a) nie jest przecież niczym innym jak również czterodźwiękiem prowadzącym mollowej formy dominanty górnej, a poprzedzająca go część w tonacji zasadniczej kończy się właśnie na dominancie górnej. Wypadek z modulacją w Preludium B-dur był już przedmiotem rozważań. Stwierdziliśmy tam przejście do tonacji Ges-dur w środkowej części utworu. Dokonuje się ono przy pomocy czterodźwięku paralelnego mollowej dominanty dolnej. Te szybkie modulacje byłyby czymś nadzwyczajnym w muzyce klasycznej, a nawet w pierwszym okresie muzyki romantycznej. Ale po poznaniu właściwości harmoniki Chopina, chociażby tylko w preludiach, nie możemy ich uważać za wytwory, odbiegające od jego stylu harmonicznego. Wiemy przecież, że Chopin stosuje na szeroką skalę odniesienia wyższego rzędu, nawet w utworach małych rozmiarów, jak Preludium E-dur. Dlatego też spotykana forma modulacji jest czymś naturalnym. Naturalność ta wypływa jeszcze z architektoniki utworów jako form miniaturowych, gdzie, jak zaznaczyłem, nie ma miejsca na długie procesy modulacyjne. Mimo to w Preludium gis-moll znajdujemy taki przebieg harmoniczny, który można uważać za typowy proces modulacyjny. Wyraźnie występuje on w tym miejscu, gdzie materiał motywiczny ulega przekształceniu na skutek oddziaływania czynnika ewolucyjnego (t. 17—21 i nast). Mamy tam więc do czynienia z łagodnym przejściem od paraleli toniki do mollowej formy jej paraleli, a więc do tonacji h-moll. Środkiem pośredniczącym jest mollowa forma dominanty dolnej paraleli toniki. W większym jeszcze stopniu niż w poprzednich wypadkach, nowa tonacja nie utrzymuje się należycie, co należy tłumaczyć tym, że utwór jest typową formą figuracyjno-ewolucyjną, a więc tworem, nie nastawionym na jasne przejawy modulacyjne.

O wpływie przebiegu formalnego na wyrazistość modulacji świadczą Preludia d-moll i cis-moll op. 45. Już przy rozpatrywaniu melodyki obydwóch tych utworów stwierdziliśmy, że pierwszy z nich zbliża się do monotematycznej formy sonatowej, drugi zaś stosuje technikę przetworzeniową sonaty klasycznej. Struktura harmoniczna tych utworów, względnie ich modulacje, potwierdzają i uzupełniają te spostrzeżenia. W drugiej części Preludium d-moll (od t. 21) nastąpiła modulacja do tonacji a-moll, poprzedzona procesem modulacyjnym od paraleli toniki tonacji zasadniczej (poprzez czterodźwięk prowadzący toniki) do dominanty górnej tonacji nowej. W dalszym zaś przebiegu utworu przechodzi kompozytor

do tonacji c-moll, by przez trójdźwięk prowadzący dominanty dolnej w c-moll wrócić do tonacji zasadniczej, dzięki podwyższeniu kwinty w tym akordzie. — Preludium cis-moll jest natomiast typowym przetworzeniem, zwłaszcza w swej części środkowej. Zmieniają się tam tonacje dość szybko, a ich wyrazistość jest jasna z uwagi na należyte rozplanowanie materiału tematycznego. Właściwy przebieg modulacyjny dokonuje się przy pomocy połączeń zwodniczych typu D_1^+ ${}^\circ T$ oraz przez użycie tylekrotnie już wspomnianych czterodźwięków prowadzących. Następstwo poszczególnych tonacji cechuje pewna planowość zarówno ze względu na architektonikę całości jak i styl harmoniczny dzieła:

cis-moll → | B-dur Ges-dur | Es-dur | As-dur | F-dur | A-dur F-dur | → cis-moll

$$B > (D_{\emptyset+}) \qquad D^+ \qquad A > (D_{\emptyset+})$$

Miejsce centralne zajmuje więc tonacja dominanty górnej, dwie tonacje skrajne wykazują identyczny stosunek dolno-dominantowy, rolę pośredniczącą posiada zaś Es-dur, jako prowadzące do As-dur oraz tonacja F-dur, wychylająca się w stronę A-dur. Te dolnodominantowe wychylenia są właśnie czymś typowym dla romantycznego stylu harmonicznego. Znaczenie pośredniczące Es-dur i F-dur (w pierwszym przypadku) nie pozostało bez wpływu na ich samodzielność. Toteż bez szkody dla całości można je włączyć do tonacyj po nich następujących. Było by to uzasadnione nawet ze względów czysto formalnych. Nie są one podkreślone przy pomocy kompletnego przebiegu kadencyjnego tak jak inne wyszczególnione powyżej tonacje. W ten sposób usuniemy resztę trudności, jakie mogłyby się nasunąć w związku z interpretacją przebiegu modulacyjnego.

Uwzględnienie w Preludium cis-moll op. 45 modulacji typu przetworzeniowego w niczym nie zmniejsza roli odniesień wyższego rzędu w tym utworze. Występują one przede wszystkim w jego części pierwszej, a sposób ich użycia wyraźnie podkreśla działanie pierwotnej siły tonikalnej:

$${}^\circ T(D_1^+) < D^{\emptyset+}(D_{\not\circ}\, D_1^+) < D_{\emptyset+}(D_1^+) < D_\circ\, \not{D}_\circ^>(D_+) < \not{D}_\circ\, D_\circ\, {}^\circ T(D_1^+) <^{+\emptyset} T$$

Dzięki wprowadzeniu dwóch najważniejszych wyznaczników toniki, zasadniczego i paralelnego w ramowych miejscach przebie-

gu, nie może być żadnej wątpliwości, że chodzi tu o jednolitą całość odniesieniową. Jeszcze dobitniej występuje to w części końcowej, gdzie zastosowany po cadenzy akord kwart-sekstowy na dominancie górnej dobrze podkreśla repryzowy charakter tej części:

$$^{\circ}T(D_1^+) < D^{\emptyset+}(D\!\!\!/^{+\circ}D_1^+) < D_{\emptyset+}\,^{\circ}T\!\!\!/,\ \mathit{Cadenza},\ D_{1}^{\substack{6\\4}+\circ}T(D_1^+) < D\!\!\!/^{\circ}\ D_1^+\,^{\circ}T$$

Ustęp niniejszy, poświęcony modulacji będzie niewątpliwie czymś nowym w polskiej literaturze muzykologicznej. Nasze podejście do problemu modulacji, aczkolwiek nie jest nowe [45]), pozostaje w sprzeczności z dotychczasowymi wynikami prac, które uwzględniały preludia Chopina. Wiele bowiem zjawisk, zaliczanych do przejawów modulacyjnych, przenieśliśmy na grunt odniesień wyższego rzędu. W związku z tym okazało się, że szereg preludiów modulacji w ogóle nie stosuje. Może wydawać się to dość dziwne, skoro zważy się, że modulacja odgrywa w rzeczywistości wybitną rolę w systemie harmoniki funkcyjnej. Dlatego jeszcze raz podkreślam: o g r a n i c z e n i e m o d u l a c j i w p r e l u d i a c h C h o p i n a w y p ł y w a z m i n i a t u r o w e g o c h a r a k t e r u i c h f o r m y. Modulacja natomiast wymaga większej płaszczyzny, na której rozwija się forma utworu, bez względu na to czy będzie to utwór monotematyczny, czy też wykazujący zróżnicowanie pod względem doboru materiału melodycznego. Toteż w wielu preludiach Chopina nie było po prostu miejsca na zastosowanie tego środka. O ile natomiast chodzi o szerzej rozbudowane preludia ewolucyjno-figuracyjne, to i tu forma nakazywała nam wykluczenie w pewnych wypadkach modulacji (np. Preludium b-moll), ponieważ wystąpiły tam inne czynniki w postaci progresji i nawarstwień. Poza tym te formy ewolucyjno-figuracyjne, które w toku swego przebiegu nawiązywały po kilka razy do początku utworu, jako do impulsu tektonicznego, dowodzą właśnie, że pewne odchylenia od punktów tonikalnych nie mogą być traktowane jako zjawiska modulacyjne, że czynnik harmoniczny, przywołany do współdziałania z czynnikiem ewolucyjnym, względnie biorący na siebie zadanie rozwijania treści harmonicznej pierwotnego wątku melodyczno-harmonicznego, nie byłby w stanie wykazać wielkich możliwości harmoniki funkcyjnej, gdybyśmy komplikującą się strukturę harmoniczną sprowadzali do prostego

---

[45]) Na zależność modulacji od przebiegu formalnego zwrócili już uwagę E r p f i M e r s m a n n.

zjawiska modulacji. Jak już wspomniałem, modulacja nie oznacza bynajmniej rozszerzenia zasobów środków harmonicznych, lecz jedynie przenosi je na nowe płaszczyzny odniesieniowe, posiadające inne oparcie tonikalne. Na skutek przestarzałego traktowania modulacji zaprzepaściliśmy wiele pozytywnych cech formy ewolucyjnej, która właśnie dzięki elementowi harmonicznemu wykazuje wielką różnorodność w podejściu do rozwiązania problemu formalnego. W ślad za tym zamiast wnikać coraz głębiej w zagadnienia formy, uchylalibyśmy się od poznania zachodzących tam procesów.

(Dok. nast.)

Prof. JANUSZ MIKETTA (Kraków)

Profesorowi Doktorowi
Adolfowi Chybińskiemu
z wyrazami najwyższej czci

ZE STUDIÓW NAD MELODYKĄ FRYDERYKA CHOPINA
(SZKICE CHOPINOLOGICZNE)

I

Motyw Chopinowski

Robert Schumann pisał w recenzji z r. 1838 w związku z pojawieniem się w druku Impromptu As-dur op. 29 Fryderyka Chopina:

„Chopin nie może już nic napisać, aby nie musiało się wykrzyknąć po siódmym, ósmym takcie: to jest jego! Nazwano to manierą, jakoby nie postępował on naprzód. Trzeba być jednak wdzięczniejszym. Czyż nie jest to wciąż ta sama oryginalna siła, która zaświeciła tak cudownie już w pierwszych jego utworach, wytrącając nas w pierwszej chwili z równowagi, ale później zachwycając? I skoro dał on już cały szereg dzieł najbardziej wyszukanych i rozumiemy go łatwiej, to czyż możemy żądać od niego czegoś więcej? Czyż nie było by to ganieniem drzewa, że co rok przynosi nam te same owoce? Nigdy jednak nie są one te same, w smaku i pokroju są wciąż najróżnorodniejsze...“ [1])

[1]) Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann. Leipzig Br. i H. 1891, 4 Auflage, II b. 134. „Chopin kann schon gar nichts mehr schreiben, wo man nicht im siebenten, achten Takte ausrufen müsste: „das ist von ihm!“ Man hat das Manier genannt und gesagt, er schreite nicht vorwärts. Aber man sollte dankbarer sein. Ist es nicht dieselbe originelle Kraft, die euch schon aus seinen ersten Werken so wunderbar entgegenleuchtet, im ersten Augenblick auch verwirrt gemacht, später euch entzückt hat? Und wenn er euch eine Reihe der seltensten Schöpfungen gegeben, und ihr ihn leichter versteht, verlengt ihr auf einmal anders? Das hiesse einen Baum umhacken, weil er euch jährlich dieselben Früchte wiederbringt. Es sind aber bei ihm nicht einmal dieselben, der Stamm wohl der nämliche, die Früchte aber in Geschmack und Wuchs die verschiedenartigsten...“

Wypowiedź powyższa, zawierająca subiektywnie powszechnie stwierdzaną prawdę, która w ciągu całego stulecia, dzielącego nas od chwili jej zredagowania, nie tylko nie zestarzała się, ale świeci pełnym blaskiem, musi opierać się na realnych faktach, których wykrycie i zobrazowanie jest celem chopinologii, wiedzy o dziele, a przede wszystkim o stylu Fryderyka Chopina. Studia chopinologiczne, rozwijające się w szybkim tempie, zwłaszcza od początków tego stulecia, zbliżają nas powoli do wykrycia tych wszystkich podstawowych elementów muzycznej formy utworów Chopina, które drobiazgowo analizowane i porządkowane umożliwią kiedyś ostateczną redakcję określenia jego stylu. Z współdziałania tych elementarnych czynników złożyć się dopiero może i orientacja naukowa co do oryginalności utworów Chopina, syntetycznie dostrzeganej od razu. Wyjaśnić się może dopiero wtedy, które z tych czynników formy i jak dalece decydują o osobliwości stylu Fryderyka Chopina.

Wśród tych czynników na pierwszy plan wysuwają się oczywiście czynniki melodii i harmonii. Pomimo wielkiej różnorodności form metro-rytmicznych, szerokiego zasięgu zjawisk agogicznych i dynamicznych, nie wydaje się możliwym stwierdzenie całkowicie nowych, nieznanych przedtem postaci i zestawień pośród tych czynników. Fakt oryginalności chopinowskiego stylu polegać będzie raczej na współdziałaniu czynnika melodycznego z harmonicznym na szerokim tle kolorystyki, niewątpliwie oryginalnej, odkrywczej, stanowiącej epokę w dziejach — kolorystyki „chopinowskiego" fortepianu.

Nic więc dziwnego, że najważniejsze prace chopinologiczne zwróciły się przede wszystkim do badań melodyki Chopina, zwłaszcza jej rodzajowej cechy, ornamentyki. Prace dr Bronisławy Wójcik-Keuprulianowej[2]) nad melodyką Chopina opublikowane w r. 1930, a uzupełnione w r. 1938 dysertacją doktorską Marii Ottich[3]), wreszcie inne obserwacje nad melodyką Chopina, rozsiane w pracach innych chopinologów, skierowały się przede wszystkim w kierunku badań ornamentalizmu melodyki Chopina i nie doprowadziły do wykrycia zasadniczych struktur (lub zasadniczej struktury) tej melodii, które usprawiedliwiałyby określenie ich w całości (lub częściowo), jako jeśli nie całkowicie oryginalne, to

[2]) B. Wójcik-Keuprulian. „Melodyka Chopina", Lwów 1930, Nakład K. S. Jakubowskiego.

[3]) M. Ottich: „Chopins Klavierornamentik". Wolfenbüttel 1938. G. Kallmayer.

w każdym razie dla Chopina typowe. Ornamentalizm bowiem jest niewątpliwie ważną i typową dla melodyki Chopina cechą, ale jest przecież cechą do pewnego stopnia zewnętrzną. Chopinowski ozdobnik, w swym przepięknym, wielorakim i różnorodnym kształcie zdobi zawsze jakąś melodię podstawową, zasadniczą. O oryginalności decyduje tu nie tylko ornamentalizm, tajemnica uroku tej melodii kryć się musi także w tych podstawowych strukturach melodycznych, jakie pozostają po usunięciu pierwiastka zdobniczego. Na czym więc ta oryginalność polega?

Zanim zagłębimy się w badanie form podstawowej melodyki chopinowskiej, zauważmy, że w dziedzinie badania zjawisk harmonicznych posunęliśmy się w chopinologii polskiej znacznie naprzód. Decydujące i, śmiało można powiedzieć, epokowe znaczenie mają wyniki badań dra Ludwika Bronarskiego [4]); dzięki systematycznemu zbadaniu wszystkich przebiegów harmonicznych, zinwentaryzowaniu i porównaniu wszystkich zjawisk harmonicznych u Chopina, a wyodrębnieniu typowych przebiegów, Bronarski nie tylko zobrazował harmoniczne fakty u Chopina w pełnym jasności i plastyki układzie, ale wykrył ten szczególny element harmoniki Chopina, który nazwał Akordem Chopinowskim i który reprezentuje główny dowód oryginalności harmoniki Chopina [5]).

Powróćmy więc do zagadnień melodyki Chopina. W szkicu „O typowych postaciach melodii Chopina“ [6]), Bronisława Wójcik-Keuprulian twierdzi z całą słusznością, że „badanie typowości w melodyce Chopina przebiec musi trzy etapy:

---

4) L. Bronarski. „Harmonika Chopina", Warszawa 1935, Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej.

5) L. Bronarski. „Harmonika Chopina", str. 118. „Wątpię, aby przed Chopinem można było wykazać równie niezwykły, śmiały i pięknie brzmiący akord". Pisząc te słowa Bronarski ma na myśli akordy t. 19 i 27 Mazurka op. 63, nr 2. Mimochodem zaznaczam, że identyczny akord, tylko w figuracji, znajduje się w „7 Wariacjach" K. M. Webera op. 7, w taktach 40—50, Var. VII. Ale i w postaci współbrzmienia znajduje się ten akord u Webera, mianowicie w Allegro feroce Sonaty fortepianowej d-moll op. 49, w t. 108, 113 i 118. Ponieważ te same akordy pojawiają się symetrycznie w reekspozycji (t. 233, 264, 249 i 274), nie można mówić o wypadkowości ich użycia, tworzą bowiem niewątpliwie zupełnie świadomą dla tego kompozytora formę harmoniczną. Nie zmienia to zresztą wcale słuszności wyodrębnienia tego akordu u Chopina, jako jednej z typowych form jego harmoniki.

6) B. Wójcikówna. „O typowych postaciach melodii Chopina". Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie nr 1, nr 4, Lwów 1926, oraz przedruk tejże, „Chopin", Warszawa 1933.

19*

1) wyszukanie i opisanie typowych zwrotów melodycznych na początku, wewnątrz i na końcu pewnych całości tworzących melodię;
2) ustalenie typowego rozwoju melodii;
3) określenie typowych postaci, czyli typów melodii, które wynikają jako konsekwencja z istnienia pewnych zwrotów typowych i pewnego typowego procesu rozwoju melodii".

Zrezygnowawszy w tym szkicu z „wyszczególnienia typowych zwrotów melodycznych i charakteryzowania typowych procesów rozwoju melodii", autorka wyróżniła u Chopina trzy typy meliczne. Jeden z nich nazwała pierwotnie ornamentalnym, drugi — akordowym, trzeci — gamowym. Podawszy kilka przykładów tych typów melodii, Wójcikówna wyróżnia pewne cechy wspólne. Są nimi według niej w melodii akordowej tony akordowe, w gamowej zazwyczaj pryma lub kwinta, w ornamentalnej — jeden ton lub interwał.

W tym przedstawieniu nie widzimy wcale, jakie mianowicie i w jakim układzie (następstwie) dźwięki akordowe (składniki akordu) pojawiają się jako typowe w strukturach melodycznych Chopina, typu akordowego. Jeżeli tylko dominowanie prymy lub kwinty miałoby być cechą melodyki gamowej u Chopina, to nie odróżnilibyśmy nigdy tej melodyki np. od melodyki Mozarta, gdyż w całym tym okresie stylu dur-moll panują jednakowe prawa kształtowania się melodyki pod działaniem czynnika harmonicznego z centralizacją w tonice wzgl. dominancie (np. w pewnych układach, archizujących melodykę pod wpływem tonacji kościelnych).

Więcej materiału obserwacyjnego zgromadziła Wójcikówna w swej „Melodyce Chopina". Dwa rozdziały (IV i V, str. 215—249) zatytułowane „Linia melodyczna Chopina" i „Typy melodyki Chopina" mają znaczenie podstawowe, ale w dziedzinie ornamentyki. Podane tu wyniki wyczerpujących badań nad ornamentyką mają zastosowania dla każdego z wyłonionych ogólnie typów melodyki Chopina, gdyż ornamentalnemu zdobnictwu poddaje Chopin zarówno podstawowe układy akordowej, gamowej jak i pierwotnie ornamentalnej melodii, jako zjawisko stałe, tworzące ogólną cechę jego melodyki.

Jeśli więc zamierzamy wyłonić podstawowe typy melodyki, to musimy pierwiastek ornamentalny chwilowo usunąć z pola widzenia i rozpatrywać je niezależnie od pierwotnego lub wtórnego zja-

wiska zdobnictwa. Autorka podzieliła wprawdzie motywy ze względu na materiał na: a) czyste, b) gamowe i ornamentalne, zaś ze względu na opracowanie na: ornamentalne i figuratywne (str. 220—221), ale *nie wyszukała* form (typów) motywów gamowych, akordowych i ornamentalnych, pisząc dosłownie, że *tłumaczą się same* (str. 220 w. 13).

W ten sposób niezmiernie cenna praca Wójcikówny, dając *podstawowe* wiadomości o organizacji czynnika *ornamentalnego* u Chopina, nie rozwiązuje sprawy *podstawowych* struktur melodycznych u Chopina.

1.

Geneza, postać i rozwój pewnego motywu.

Wśród wielu motywów pochodzenia harmonicznego zwróćmy uwagę na motyw, wynikający z 4-głosowego układu trójdźwięku w pozycji tercji. Struktura jego jest: 1—5—8—10; nie może być *inna* przy tym *założeniu* i przerzut tercji trójdźwięku o oktawę w górę jest naturalną konsekwencją układu. Najprostszym zjawiskiem *melodycznym*, wynikającym z tego układu, jest oczywiście następstwo tychże dźwięków w dowolnym układzie metrorytmicznym. Już w klasycznej literaturze fortepianowej rozwinął się ten układ, jako akompaniament. Rozważmy jego wystąpienie np. u Beethovena w Sonacie op. 81a („Les Adieux"). W Allegro spotykamy układy:

1) 1—3—10—3 w t. 7
2) 1—4—10—3 w t. 6, 10
3) 1—5—10—5 w t. 5, 9
4) 1—6—10—6 w t. 11, 12
5) 1—5—12—6 w t. 8

Są to fale powrotne o zasięgu decymy; obok nich spotykamy i rozszerzony zasięg do duodecymy (układ 5), a raz jeden tylko zasięg oktawy: 1—2—8—2 w t. 8. W Koncercie Es-dur Beethovena mamy w t. 40 od końca części I nieśmiałe wprowadzenie figuracji 1—5—8—10 i form pochodnych, w solo części III układ 1—12—$\begin{smallmatrix}10\\8\\5\end{smallmatrix}$ oraz układy 1—5—10—5, 1—6—10—5 itp. w innych partiach utworu.

O ile u Beethovena stwierdzamy jedynie sporadyczne występowanie tych układów, to u Webera ustalają się one jako częsta już forma akompaniamentu. Tak np. w Allegro moderato Sonaty As-dur op. 39, napisanej jesienią 1816 roku (Chopin ma wtedy siódmy rok życia!), znajdujemy formy akordowe, a także melodyczne, akompaniamentowe tegoż typu: akordowe w t. 48, 50, 52, 56, 58, niekompletne fale powrotne w t. 84, 87 (1—5—7—10—12—10 bis) lub w t. 85, 86 (1—4—6—8—11—8 bis). Zjawiają się i fale wielokierunkowe typu kotwiczego, jak np. w t. 91 (1—8—3—8—6—8—3—8—6—8—3—8 bis) lub w t. 92 (1—10—5—10—7—10—5—10—7—10—5—10 bis). Wszystko to są formy rozwojowe akompaniamentu, rozszerzonego już poza zasięg oktawy. Typowy układ główny, podstawowy (1—5—8—10—8—5) znajdziemy także u Webera, i to wielokrotnie. Np. w „7 Wariacjach op. 7" z r. 1807 na temat Bianchi'ego „Vien que Dorina bella" Var. VII Polacca, t. 40—41, mamy:



(Zastanawiająca analogia układu z Etiudą As-dur op. 25, nr 1!) Po tej dygresji, koniecznej zresztą dla stwierdzenia, że rozwój akordowej melodyki okresu klasyków wiedeńskich, operującej początkowo bezpośrednim następstwem składników akordowych, czego niezliczone przykłady mamy w melodyce Haydna, Mozarta i Beethovena (chociażby początkowy motyw Sonaty f-moll op. 2, nr 1!), poszedł w kierunku stopniowego rozszerzania motywów przez opuszczanie składników i doprowadził do struktur melodycznych analogicznych do szerokiego, rozległego układu form akordowych. Zjawisko to w okresie wczesno-romantycznym (Schubert, Weber) jest już w pełnym rozwoju i Chopin zastał te formy niewątpliwie gotowe. Zobaczymy poniżej jak je potrafił zużytkować. Wróćmy więc do rozważanego motywu.

Pierwszym stadium jego naturalnego melodycznego rozwoju będzie wypełnianie „przestrzeni" pomiędzy jego składni-

kami dźwiękami p r z e j ś c i o w y m i. Zauważmy, że pomiędzy 1—5 mamy możność wprowadzenia t r z e c h dźwięków przejściowych, pomiędzy 5—8 d w u, pomiędzy 8—10 j e d n e g o. R o z w o j o w e więc formy tego motywu ułożą się w odwrotnej kolejności. Oto one:



M. h. — motyw czysto harmoniczny; M. m. — motywy melodyczne: (1) i (2) mieszane — harmoniczno-meodyczne, (3) — motyw c z y s t o melodyczny.

Jeżeli teraz chociażby powierzchownie zastanowimy się nad typami melodyki Chopina, to niewątpliwie od razu spostrzeżemy, że wśród różnorodnych typów tej melodyki przyznać wypadnie przewagę, dzięki c z ę s t o ś c i występowania, motywowi mieszanemu, harmoniczno-melodycznemu typu (1). Dla pierwszej orientacji w tym zjawisku wystarczy zacytować te utwory, w których struktura melodyczna opiera się nieomal c a ł k o w i c i e na tym motywie, jak np. Etiudy op. 10, 8 i 12, gdzie fale powrotne jedno- lub wielofazowe ilustrują to zjawisko najprościej i najplastyczniej!

Dla ułatwienia więc zrozumienia biegu dalszych rozważań i pozostawiając ich u z a s a d n i e n i e do dalszego ciągu tego szkicu, podam od razu określenie:

M o t y w e m c h o p i n o w s k i m będę nazywał już stale motyw melodyczny o strukturze 1—5—8—9—10 w formie opartej na trójdźwięku dur lub moll, ewentualnie ulegający w pewnych przypadkach alteracji jednego z jego składników.

W y c i n k i e m motywu chopinowskiego będę nazywał postać (1) z o p u s z c z e n i e m składnika (1) (a więc prymy realizowanego tu motywu harmonicznego); zawsze pryma ta jest domyślną, choć nie pojawia się realnie.

Czynnikami rozwoju dalszych form tego chopinowskiego motywu lub jego wycinka są:

1) opuszczenie składników,

2) przestawianie składników.

Zobaczymy poniżej jak ze stosowania tych dwu rozwojowych praw powstają niezliczone postacie melodycznych struktur Chopina.

Wymienione wyżej prawa są prawami pochodzenia m e l o d y c z n e g o. Ale w strukturze melodycznych form Chopina, pochod-

nych z motywu chopinowskiego, działa inne jeszcze prawo, pochodzenia h a r m o n i c z n e g o. W każdej tonacji rozporządzamy przede wszystkim trzema funkcjami, trzema głównymi ich wyznacznikami: T, D, S. Mamy więc do rozporządzenia trzy motywy chopinowskie g ł ó w n e. Zorientujmy się, co powstaje z ich k r z y ż o w a n i a? Krzyżując je po dwa, otrzymamy trzy formy tego skrzyżowania: T - D, T - S i S - D. Każdy d r u g i z krzyżowanych motywów możemy ustawić w y ż e j lub n i ż e j. Otrzymać musimy więc 6 różnych zestawień (dla przykładu realizujmy je w C-dur):

1)	c . . . . e^1	(T)	
	g . . . . h^1	(D)	zasięg kwartdecymy
2)	c . . . . e^1	(T)	
	G . . . . h	(D)	zasięg tercdecymy
3)	c . . . . e^1	(T)	
	f . . . . a^1	(S)	zasięg tercdecymy
4)	c . . . . e^1	(T)	
	F . . . . a	(S)	zasięg kwartdecymy
5)	f . . . . a^1	(S)	
	g . . . . h^1	(D)	zasięg undecymy
6)	f . . . . a^1	(S)	
	G . . . . h	(D)	zasięg sekstdecymy

Ze skrzyżowania więc pełnych motywów harmonicznych otrzymamy zasięgi powyżej decymy aż do sekstdecymy (należy zauważyć b r a k duodecymy i kwintdecymy!).

Ale, jak przekonamy się poniżej, większość motywów chopinowskich, pochodnych z motywu chopinowskiego powstaje ze skrzyżowania nie pełnych motywów harmonicznych, ale ich wycinków (1) bez prymy. Zasięgiem ich jest seksta. Zestawmy podobnie s k r z y ż o w a n i a tych wycinków. Otrzymamy:

1)	g . . . . e^1	(T)	
	d^1. . . . h^1	(D)	zasięg decymy
2)	g . . . . e^1	(T)	
	d . . . . h	(D)	zasięg nony
3)	g . . . . e^1	(T)	
	c^1. . . . a^1	(S)	zasięg nony
4)	g . . . . e^1	(T)	
	c . . . . a	(S)	zasięg decymy
5)	c . . . . a	(S)	
	d . . . . h	(D)	zasięg septymy
6)	c . . . . a	(S)	
	D . . . . H	(D)	zasięg duodecymy

W zestawieniu tym pojawia się zasięg *nony*, wynikający ze skrzyżowania T-S i T-D. Zasięg ten, to zasięg niezmiernie licznych melodii Chopina.

W toku analiz i rozważań konkretnych przykładów przekonamy się, że istotnie w wypadku występowania *tego* zasięgu w strukturze melodii *ujawnia* się krzyżowanie motywów chopinowskich: T z S lub T z D.

Stwierdźmy jeszcze jedną właściwość krzyżowania się motywów w wypadku zasięgu nony. Jeżeli weźmiemy pod uwagę i wyłonimy dźwięki wspólne dla obu tych układów, otrzymamy:

$g-a-h-(c^1-d^1-e^1)-f^1-g^1-a^1$ . . . . . T z S

$d-e-f-(g-a-h)-c^1-d^1-e^1$ . . . . . . T z D

Opuśćmy dźwięki środkowe w każdej z grup po trzy dźwięki, a otrzymamy taki układ *tercji*:

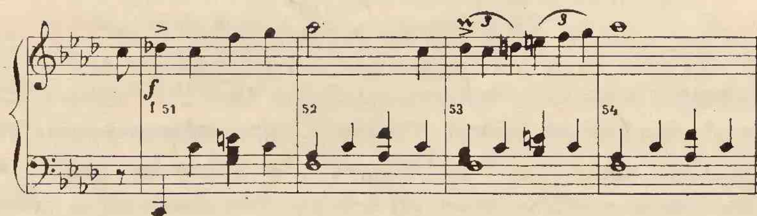
$g \,.\, h-c^1 \,.\, e^1-f^1 \,.\, a^1$ oraz $d \,.\, f-g \,.\, h-c^1 \,.\, e^1$

Zanotujmy tymczasem w pamięci te układy!

Przejdźmy teraz do rozpatrzenia zjawiska jakiegokolwiek *opuszczenia* i *przestawienia* składników w pewnym wycinku M. Ch. (dla skrócenia tak będę już stale oznaczać motyw chopinowski).

Np. weźmy wycinek toniczny, opuśćmy składnik 7 i przestawmy 6 z 5. Otrzymamy układ: 6—5—8—9—10.

Zrealizujmy go w f-moll. Otrzymamy motyw Impromptu As-dur op. 29, t. 51—54:



Mamy tu jeszcze „złagodzoną“ formę tego przestawienia, gdyż des^2 (6 składnik motywu) może być traktowane także jako mordentowe wychylenie od c^2, odbitki motywu (z taktu 50)! Widzimy tu także jak w t. 53 wariacyjna forma tegoż motywu wprowadza wypełnienie

go wszystkimi składnikami z alteracją 6 i 7 (gama melodyczna!). Ale w innym z wielkiej ilości podobnych przykładów, np. w t. 35 i 36 Mazurka op. 41, nr 2:



widzimy jak odbywa się to przestawienie, tworząc tu piękną nieregularną falę powrotną w zasięgu M. Ch. tonicznego (opuszczony składnik ais^1 we wzbiegającej fazie tej fali).

Podane przykłady tymczasem ilustrują wybrane ad hoc zjawiska przestawiania oraz opuszczania składników wycinków M. Ch. Wystarczają dla okazania słuszności wypowiedzianych wyżej teoretycznych omówień i wyprowadzonych określeń. Przejdźmy teraz do naszkicowania kilku związanych z nimi zagadnień. Jednym z nich jest zagadnienie występowania motywu chopinowskiego przed Chopinem. Rzecz jasna, p o j a w i a ł się on od samego początku kształtowania się melodyki dur-moll. Interesujący przykład M. Ch. u Bacha spotykamy np. w temacie Fugi h-moll [7]), tym bardziej ciekawy, że pochodzący od Tomasso Albinoni'ego (1674—1745):



Zastanawia tu podobieństwo nie tylko tonacji i formy początku tematu do Preludium h-moll Chopina, ale zwłaszcza wypełnienie odcinka 8—5 powrotnej fazy motywu chromatyzowanym toczkiem, przechodzącego w diatoniczny, co jest częstym zjawiskiem w rozwojowych formach tego motywu u Chopina. Najpopularniejszym przy-

---

7) Etidion Peters nr 214/8855: „Fuga ö vero thema Albinoninum elaboratum et ad Clavicembalum applicatum per Joa. Bast. Bachium". Bach napisał 3 fugi na tematy Albinoni'ego (A-dur, f-moll i cytowaną h-moll).

kładem M. Ch. u Beethovena będzie z pewnością motyw Ronda Sonaty Patetycznej op. 13, a u Schuberta w Trio Menueta z op. 78, gdzie widzimy jak z formy typowego wycinka moll rodzi się forma dur i rozszerza do zasięgu duodecymy:



Uświadomienie sobie tego faktu, że struktury motywów, identyczne lub bliskie M. Ch., spotykało się przed Chopinem, ma na celu jedynie usunięcie w tej sprawie jakichkolwiek wątpliwości. Natomiast systematyczna analiza tego motywu u Chopina dowodzi, że Chopin podjąwszy operowanie tym motywem jako n a j b l i ż s z y m dla jego melodycznej koncepcji twórczej i konsekwentnie wiążącym się z jego ulubioną formą akordu w pozycji tercji, poddał ten motyw rozwojowi i osiągnął jego dalsze formy, nieznane kompozytorom, poprzedzającym go lub współczesnym mu.

2

M o t y w c h o p i n o w s k i w k o m p o z y c j a c h C h o p i n a

W granicach tego szkicu, jako pierwszego rzutu rozwojowych form M. Ch. i najogólniejszego obrazu rozpowszechnienia tych form w całej twórczości Chopina, mieścić się może jedynie najbardziej niekompletne, wyrywkowe nieomal przedstawienie. Praca, która mogłaby rościć pretensje do w y c z e r p a n i a tego zagadnienia, mogłaby powstać dopiero po kolejnym przestudiowaniu występowania tych zjawisk we wszystkich grupach utworów Chopina; powinna być więc rozdzielona pomiędzy chopinologów i w zestawieniu osiągniętych w poszczególnych grupach rezultatów szukać dopiero decydujących rozwiązań. Pragnę więc tu z całym naciskiem podkreślić h i p o t e t y c z n ą rolę, jaką jedynie mogę nadawać temu mojemu szkicowi. Szkic mój w s k a z u j e jedynie na zagadnienie i szuka pierwszych jego rozwiązań. Rozpocząć mogę od próby roz-

wiązania pierwszego nasuwającego się pytania: czy M. Ch. pojawił się w strukturze melodycznej Chopina od razu, jako pewna cecha, charakteryzująca jego twórczość, od samego jej zarania? Okazuje się że tak!

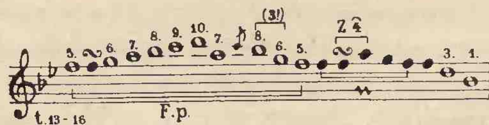
Już w *pierwszej* znanej kompozycji Fr. Chopina pojawia się motyw chopinowski. W Polonezie g-moll z r. 1817 spotykamy w t. 17—22 (wg. wydania Jachimeckiego) M. Ch., wyposażony ornamentalnie. Po usunięciu przerzutu do oktawy wielkiej i wyodrębnieniu elementu zdobniczego otrzymamy pełny, opadający M. Ch.:



Motyw ten zawiera charakterystyczny wycinek tercji pomiędzy składnikami 8 i 6 (por. Mazurek op. 17, nr 4, t. 61—62!). Trzecie powtórzenie dolnego odcinka motywu *loco*, końcowe b^1 (t. 22) uzupełnia typowy, *końcówkowy* motyw polonezowy, rozwinięty z mordentu dolnego i zamiennikowej fali powrotnej:



W drugim, pochodzącym z tegoż roku 1817, Polonezie B-dur, występuje *ten sam* M. Ch. w tejże tonacji B-dur i w tymże zasięgu b^1-d^3 z tą różnicą, że przedstawia już dalszą, *rozwojową formę*: jednokierunkowa postać motywu z Poloneza g-moll otrzymuje tu postać nieregularnej fali powrotnej:



Przy powtórzeniu M. Ch. w t. 17—20 dolna jego część (5—1) zostaje wypełniona ornamentalnie (podobnie jak w M. Ch. Polo-

neza g-moll) i zakończona końcówką polonezową, rozwiniętą (odwrotnie!) z mordentu górnego i rozszerzonego zamiennika:

w formie rytmicznej:





Formy akompaniamentu przedstawiają w obu tych pierwszych kompozycjach Chopina układy wąskie, figuracje „mozartowskie" (np. t. 27—29 Poloneza g-moll) lub basy Albertiego (t. 1—4 Poloneza B-dur). Wyjątek stanowią t. 23—26 i 35—37 Poloneza g-moll, w których spotykamy układy:

$1 \ldots\ldots \substack{10\\8\\5}$ i $1 \ldots\ldots \substack{14\\10\\8}$ Są to najprostsze akompaniamenty, akordowe, oparte o strukturę: 1—5—8—10 i 1—8—10—14.

Dopiero w Polonezie As-dur, poświęconym Wojciechowi Żywnemu dnia 23 kwietnia 1821 r., a więc w 4 lata później, młody kompozytor użył figuracji akompaniamentu, opartej na M. Ch. $1-5-\substack{10\\8}-5$ i jej rozwojowej formie $1-8-\substack{14\\12}-8$. Pierwszą z nich zużytkował dla T, drugą dla D^7. Tymi figuracjami akordowymi zharmonizował ciekawą postać M. Ch. Są to takty 13—16:

(O oktawę niżej od oryginału)



Spostrzegamy tu wychylenie 5—4—3, rzadkie w p ó ź n i e j s z y c h formach rozwojowych M. Ch., oraz przestawienie składników motywu 9—7—8 (wywołane działaniem harmonizacji). Motyw ten ulega dalej sekwensowemu przesunięciu w dół o cały ton (z Es do Des), znika „chopinowski" akompaniament, a wychylenie 5—3 otrzymuje bujniejsze wyposażenie ornamentalne:



Zasadnicza struktura motywu nie ulega zmianie. W Trio tego Poloneza występuje ciekawe zjawisko figurowania M. Ch. w górnym głosie przy jednoczesnym pojawieniu się „klasycznego“ chopinowskiego akompaniamentu: fala stojąca o fazie zbudowanej z przestawienia składników (10—7—8—5) rozwija się w falę przenośną akordową z dolnymi zamiennymi (faz tych jest 3):



Kompletuje ją przerzutowa triola i odcinek 5—8, wypełniony przejściowymi składnikami pełnego M. Ch.

W Polonezie gis moll z r. 1822 zarówno w okresie A (t. 5—12) jak i B (t. 13—19) znajdziemy interesujący materiał dla obserwacji r o z b u d o w y s t r u k t u r M. Ch. Jeżeli usuniemy c a ł k o w i c i e element figuracyjny i zdobniczy otrzymamy dla okresu A taką melodię (zlikwidowane zostały i przerzuty):



Zasięgiem jej jest septyma. Z podanego wyżej zestawienia skrzyżowań M. Ch. widzimy, że zasięg ten powstaje jedynie przy krzyżowaniu M. Ch. S. z M. Ch. D. W i e l k a septyma (ais—gis) powstaje, gdy użyjemy D^+, m a ł a gdy D^-. Widzimy, że mamy tu małą septymę, a więc D^-. M a t e r i a ł dźwiękowy przedstawia układ: ais-cisis-dis-e-fis-fisis-gis. W j a k i e j tonacji odbywa się skrzyżowanie? Niewątpliwie w Ais. Jeżeli weźmiemy pod uwagę układ S^- i S^+ oraz D^- powinniśmy otrzymać taki materiał dźwiękowy wycinków:

S^- : ais . . dis eis fis
S^- : ais . . dis eis fisis
D^- : his . . eis fisis gis
netto (!) ais (h? his? — cis? cisis?) dis eis fis fisis gis.

Różni się od materiału f a k t y c z n e g o (nie licząc przejściowych lub his, których w ogóle brak lub z a r ó w n o m o ż l i w e g o

przejściowego cis lub cisis) tylko pojawieniem się e zamiast eis. Skąd to powstało? Otóż Chopin nie od razu wprowadza skrzyżowanie M. Ch., w Ais (w stosunku do gis-moll jest to (D) D), ale początek motywu należy do gis-moll i dźwięki fis-e powstają łącznie z wprowadzeniem w t. 5 $\underset{5}{S^{-}}$ oczywiście w gis-moll!

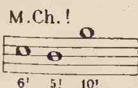
Powyższa analiza [8]) ma na celu okazanie pewnej metody odszukiwania genezy melodycznej motywów w odróżnieniu od ich roli harmonicznej, często bardzo od niej niezależnej!

Drugi okres B Poloneza podaje w najprostszej formie wycinek M. Ch. T., tylko w skomplikowanej szacie zdobniczej. Oto ten motyw i jego analityczny obraz:





Przerzućmy się w tej chwili naszych rozważań do... ostatniego znanego utworu Chopina. Jest nim Mazurek f-moll. Jeżeli usuniemy całą ornamentykę oraz wyeliminujemy (na chwilę!) wyraźnie harmoniczne działania całego przecudownego splotu przemian alteracyjnych, otrzymamy we wzorze rozpoczynającego utwór sekwensu następujący ekstrakt melodyczny; ten sam, który w genialnej formie kończy w t. 274—276 Finału Sonaty h-moll: [9])



[8]) Inne szczegóły, związane z pierwszymi polonezami Chopina znajdzie czytelnik w pracy J. Miketty: „Polonezy Chopina", Tom II „Analiz i objaśnień dzieł wszystkich Fryderyka Chopina" pod Redakcją prof. dra Adolfa Chybińskiego.

[9]) Szczegółową analizę Mazurka podaje T. I w. w. Analiz.

Zaryzykuję twierdzenie, poparte zresztą podanymi wyżej faktami: twórczość Chopina oparła się na wyżej określonych formach motywu chopinowskiego, podstawowych i rozwojowych, ich skrzyżowaniach, rozszerzeniach i przekształceniach spowodowanych działaniem innych czynników formy. Tworzy jednak podstawową formę melodyki Chopina, nie jedyną, ale najbardziej w jego twórczości rozpowszechnioną. Zaczęła się i skończyła na motywie chopinowskim!

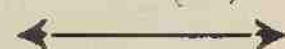
Po tym orientacyjnym wstępie należało by systematycznie okazać występowanie M. Ch. kolejno we wszystkich utworach Chopina, najlepiej w chronologicznym ich następstwie, a dopiero później przedstawić systematykę form rozwojowych. Oczywiście przekracza to wszelkie granice tego szkicu, tym bardziej, że konieczna byłaby i statystyka wystąpień pewnych form, by uznać je za najczęstsze, wyłonić zaś szczególne i rzadkie. Mogę tu przyjąć jedynie plan pobieżnego zwrócenia uwagi na nieliczne, i to w najbardziej charakterystycznych postaciach.

Zacznę od mazurków. Mimochodem muszę zwrócić uwagę, chwilowo bez szerszych dowodów, na fakt występowania i to dość szerokiego M. Ch. w strukturach ludowych. By już nie czerpać wciąż z Kolberga, tego niezastąpionego tymczasem w całej jego rozciągłości skarbca muzyki ludowej polskiej, zacytujmy np. z muzyki Kurpiowskiej (terenu tak bliskiego Mazowszu i także niewątpliwie działającego na Chopina!) taki przykład, zanotowany przez ks. Władysława Skierkowskiego w pracy „Puszcza Kurpiowska w Pieśni" (Tom I, str. 14): jest to wzór pieśni w czasie „Zrankozin" (Zrękowin): nr 1 Charciabałda 14. IX. 1922 r.



Mamy tu 12-takt typu a-b-b¹-a¹, złożony z 3-taktowych fraz. Zaciekawiające są następujące formy jego struktury melodycznej; podstawa — M. Ch. T.:

1) nieregularna fala powrotna M. Ch., frazy a: c^1-f^1-a^1-f^1- (e^1) c^1,



2) fala powrotna r o z s z e r z o n e g o do oktawy M. Ch., ozdobiona zamiennikiem (fraza b):

$$f^1\text{-}a^1\text{-}c^2\text{-}a^1\text{-}b^1\text{-}a^1\text{-}f^1$$

$$Z_3$$

właściwy zasięg frazy — kwarta(!)

3) fala powrotna rozszerzonego M. Ch. do undecymy, ozdobiona zamiennikiem (fraza b^1):

$$c^1\text{-}a^1\text{-}c^2\text{-}a^1\text{-}b^1\text{-}a^1\text{-}c^1$$

$$Z_3$$

właściwy zasięg frazy — septyma(!)

4) jednokierunkowa fraza końcówki (a^1), w której g^1 jest elementem zdobniczym, gdyż jest wychyleniem mordentu dolnego na a^1; t r e ś ć tworzy więc wycinek a^1-f^1-e^1-c^1 (złożony z 2 tercji, typowo chopinowski motyw mazurkowy!). Poprowadzenie dźwięku prowadzącego na V st. tonacji, to szczegół nie tylko charakteryzujący tę pieśń, ale i struktury mazurkowe Chopina.

Następna notata z tejże pracy przynosi inne rozwinięcie M. Ch.: nr 2 Czarnia 16. VIII. 1922 r.

Largo ♩=63

a b

Za - ku - ka - ła ku - ka - wań - ka i ku - je i ku - je

c d

Po - zidz ze mi ku - ka - wań - ko, gdzie mój Jaś no - cu - je?

Mamy tu 14-takt typu a-b-c-d, złożony z 4+3+4+3 taktów. Jego struktura melodyczna podstawowa jest:

a b c d

Spostrzegamy zcentralizowanie melodii na f (w odróżnieniu od wzoru wyżej rozpatrzonego); c jest wobec b nieregularną fazą sekwensu, a motyw d jest typem końcówek w strukturach Chopina.

We wszystkich rozpatrzonych przykładach brak 9 składnika M. Ch. Oto przykład z jego użyciem:
nr 4 Czarnia 18. VIII. 1922 r.



Układ: a-b-a (4+4+2)

(a) sekwens rozszerza M. Ch. do 11

(b) sekwens rozszerza M. Ch. do 12

(c) mordent dolny a^1-g^1-a^1 wprowadza zmianę w końcowej fazie powtarzanego motywu a.

Nb. nr 51 (str. 43) różni się tylko zmianą w t. 9 a^1-g^1-h^1 na a^1-g^1-a^1-h^1.

Powstaje ciekawa symetria: $a^1\text{-}{}^{h^1}_{g^1}\uparrow$ i $a^1\text{-}{}^{h^1}_{g^1}\downarrow$.

Ta dygresja w dziedzinę zagadnienia podstaw folkloru u Chopina miała tylko na celu poparcie wypowiedzianego twierdzenia o istnieniu M. Ch. w muzyce ludowej, z której on genetycznie pochodzi i ułatwić może orientację w formach tego motywu, pojawiających się w mazurkach.

Najczęściej występującą formą jest niewątpliwie wycinek 5—10, zarówno w górę jak i w dół, pełny oraz z opuszczeniem jednego (lub kilku) ze składników; powstają więc wtedy w tym wycinku wycinki tercjowe. Oto klasyczne okazy:

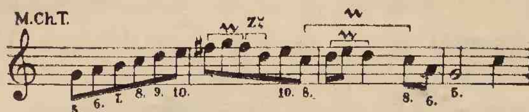
1) wycinek pełny w dół:

Mazurek h-moll op. 30 nr 2, t. 1—8



2) wycinek pełny w górę:

Mazurek C-dur op. 56 nr 2, t. 53—55



Rozszerzenie wycinka do duodecymy następuje tu pod działaniem czynnika ornamentalnego: powstaje do e² zamiennik, którego pierwszy składnik fis² jest ozdobiony łańcuchowo mordentem górnym; c² zdobi mordent w mordencie. Pełnemu wycinkowi M. Ch. w górę odpowiada tu opadająca fala powrotna, ale zbudowana z tegoż wycinka z wycinkami tercji pomiędzy 10—8 i 8—6.

3) wycinki niepełne w dół:

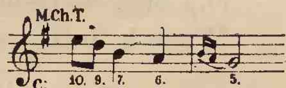
a) z opuszczeniem składnika 9 i 6,

Mazurek h-moll op. 30 nr 2, t. 33—34

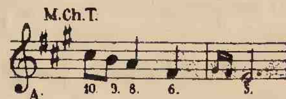


Mazurek dostarcza ciekawego materiału dla obserwacji różnej harmonizacji tej samej struktury melodycznej! (Por. analizę w pracy J. Miketty „Mazurki Chopina")

b) z opuszczeniem składnika 8,
Mazurek e-moll op. 17 nr 2, t. 25—26



c) z opuszczeniem składnika 7,
Mazurek a-moll op. 17 nr 4, t. 61—62



d) z opuszczeniem składnika 6,
Mazurek E-dur op. 6 nr 3, t. 5—6



20*

4) wycinki niepełne w górę:

a) z opuszczeniem składników 6 i 7 (wielka ilość przykładów, układ najbardziej typowy nie tylko dla mazurków),

Mazurek fis-moll op. 59 nr 3, t. 1—2

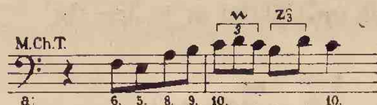


Melodia r o z p o c z y n a snuć z M. Ch. T. falę przenośną oktawową, ale ją p r z e r y w a na drugiej niepełnej fazie. P o m i ę d z y fazami element zdobniczy: $Z_1^{\frown}$ i mordent górny!

Inne przykłady: Mazurki cis-moll op. 63 nr 3, t. 20—21, gis-moll op. 33 nr 1, t. 21—22.

b) z opuszczeniem 7, ale jednoczesnym p r z e s t a w i e n i e m składników 5 i 6.

Mazurek a-moll (à mon ami E. Gaillard), t. 1—2



Powtórzenie składnika 10, poprzedzone ozdobieniem $Z_3^{\frown}$ i mordentem górnym.

Inne przykłady: Mazurek e-moll op. 41 nr 2, t. 35—36, Mazurek gis-moll op. 33 nr 1, t. 1—2 (odbitka dis[1] n i e n a l e ż y do motywu, por. t. 43!)

c) z opuszczeniem składnika 6,

Mazurek D-dur op. 33 nr 2, t. 1—2



Wychylenie do g^2 jest rezultatem działania czynnika ornamentalnego; wprowadza je mordent górny, powracające fis^2 zdobi d r u g i mordent pod postacią przednutki podwójnej. Najciekawsza z form rozwojowych tego motywu, to zakończenie Mazurka, t. 135—136. Ulega tu alteracji 8 składnik M. Ch. S.; motyw uzupełniony motywem sekundowym cis^4-d^4, czynnym w tym Mazurku, jako

cząstkowy motyw, organizujący melodię w okresie C (t. 65—72). Kadencja plagalna(!) na tle pedałowej kwinty tonicznej (por. analizę moją l. c.).

Inny przykład: Mazurek c-moll op. 30 nr 1, t. 1—2. Rozwija się tu niepełna fala powrotna.

Przykłady powyższe ilustrują wymownie występowanie M. Ch. w mazurkach. Dodać do tego mogę na tym miejscu, że chociaż w wielu wypadkach głównym czynnikiem, organizującym melodię jednych okresów niektórych mazurków, są motywy wahadłowe ornamentalne, a więc np. obiegnikowe itp., to i w tych mazurkach w innych okresach występują te lub owe rozwojowe formy motywów chopinowskich. Szczegóły podaje moja analiza mazurków (l. c.).

Można więc wypowiedzieć twierdzenie: melodyka mazurków Chopina jest przepełniona strukturami motywu chopinowskiego.

Widzieliśmy już, że w pierwszych polonezach Chopina występują M. Ch. w formach prostych i rozwojowych. Nie mając możności rozwinięcia pełniejszego obrazu struktur melodycznych polonezowych, opartych na M. Ch. zacytuję tylko niektóre, najważniejsze: w Polonezie b-moll (r. 1826), w Trio t. 36—39, mamy M. Ch. T.; wycinek z opuszczeniem 6 i 7 (nie bierzemy pod uwagę ornamentacji); w Polonezie d-moll op. 71 nr 1 (r. 1827) główny temat (t. 5—8) przedstawia pełny wycinek M. Ch. T. w moll, z upiększeniem składnika 5 mordentem dolnym i $Z_2^{\frown}$ w $Z_1^{\frown}$. Polonez B-dur op. 71 nr 2 (r. 1828) — główny temat (t. 9—12) przynosi M. Ch. T., rozwinięty do sekstdecymy działaniem nieregularnego sekstensu. W Polonezie Ges-dur (r. 1829), w Trio t. 58—60, nieregularna fala powrotna z M. Ch. T. (rozszerzonego do duodecymy); wycinek w dół z opuszczeniem 7 (bez des!), dwie fazy fali przenośnej oktawowej, faza odwrotna w górę z opuszczeniem 6—7. Jest to forma wycinka identyczna z cytowaną wyżej z Mazurka a-moll op. 17 nr 4. Polonez f-moll op. 71 nr 3 (r. 1829) daje w głównym temacie (t. 5—8) przepiękny okaz M. Ch. pełnego (z opuszczeniem 9), w okresie C (t. 73—80) skrzyżowanie M. Ch. w typowym zasięgu nony. Także w Polonezie wiolonczelowym op. 3 (r. 1829), którego Chopin niezbyt wysoko cenił [10]) w najbardziej „wirtuozowskim okresie (t. 26—41) pojawił się

10) określił go w liście do Tytusa Woyciechowskiego z dnia 14. XI. 1829. „Nic nie ma prócz błyskotek, do salonu, dla dam...“

M. Ch. T. (t. 26—31) w partii wiolonczeli; „czystość“ jego postaci nieco kazi gis t. 28, spowodowane zapewne myślą o urozmaiceniu jego falowania!

Polonez Es-dur z orkiestrą op. 22 (1830—31?) rozpoczyna swój główny motyw (t. 17 Solo) decymą M. Ch. T. i, po figuracyjnym wypełnieniu w dół wycinka, rozwija w górę (t. 18) typowy wycinek bez 6 i 7 oraz rozszerza M. Ch. do duodecymy (c^3 jest zamienną!); 4-takt tematu ulega sekwensowi całotonowemu, a więc wprowadza na S (f-moll), co jest, jak wiadomo, cechą przebiegów harmonicznych w polonezach Chopina. Kunsztowne operowanie M. Ch. w Andante spianato, dołączonym później do tego utworu, omówimy poniżej. W następnych „w i e l k i c h“ Polonezach w a g a M. Ch. wzrasta. Polonez cis-moll op. 26 nr 1 (r. 1834—35) przedstawia we wstępie i w głównym okresie M. Ch. w całej jego potędze i sile wyrazu. Następują skrzyżowania M. Ch. T. z M. Ch. S. i M. Ch. S^n ! Trio wprowadza M. Ch. T. w wycinku w dół bez 7 (por. Mazurek a-moll op. 17 nr 4, jak przy Polonezie Ges-dur). W dolnym głosie środkowej części Tria powstają piękne fale powrotne M. Ch. (t. 74) i jego form rozwojowych (t. 72, 75, 77).

Polonez es-moll op. 26 nr 2 (r. 1834—35) w pierwszym okresie 20-taktowym, po wprowadzeniu w tonację świetną, szeroko rozbudowaną 12-taktową kadencję, w której motywikę charakteryzują zamienniki, rozbrzmiewa prześliczną formą M. Ch. T. z alterowanymi składnikami. Okres drugi w głównym temacie operuje M. Ch. T., a w jego rozwoju daje przepyszne postacie M. Ch., w BB (A)-dur i F-dur (t. 30 i 32).

Polonez A-dur op. 40 nr 1 (r. 1838) rozpoczyna „p r a w z ó r“ M. Ch.: skok z 8 na 5 i pełny wycinek w górę 5—10; znowu skok z 10 na 8 i powtórzenie skoku 8—5! (w przerzucie dolnym).

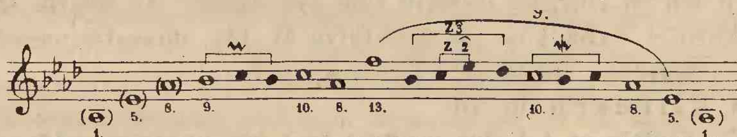
Melodyka Poloneza c-moll op. 40 nr 2 (r. 1838—39) przepojona M. Ch. Jeden z najwspanialszych u Chopina przykładów ruchu melodii 1—5—10 i opadu 10—9—8—5! Następuje rozwój M. Ch. do duodecymy i symetryczny opad w końcówce motywu. Przeniesienie M. Ch. do tonacji równoległej (zmiana moll na dur) i skrzyżowania z M. Ch. S., kompletują ten niezwykły przykład operowania M. Ch. W Trio M. Ch. T. ulega chromatyzowanemu rozszerzeniu do zasięgu małej nony (t. 56—58)!

W Polonezie fis-moll op. 44 (r. 1840—41) wystarczy zacytować znowu chociażby główny motyw utworu (t. 9—11) powstały na M. Ch. T. i jego rozwój, a zwrócić uwagę na pojawienie się nowej

formy M. Ch. T. w t. 17—18 i kontrapunktowanie tej jego postaci motywem pierwszym.

Dla Poloneza As-dur op. 53 (r. 1842) należy chociażby taka uwaga, że początkowy, słynny motyw cząstkowy t. 17, owo „tryumfalne" f^2-es^2-es^2, to końcówka typowego skrzyżowania M. Ch., o której już mówiliśmy wyżej, a okazanie przebiegu i przemian całości M. Ch. w tym okresie Poloneza wykracza poza granice nawet tego przeglądu, pisanego w „telegraficznych skrótach". Zato z łatwością chyba rozpozna czytelnik w temacie Tria (t. 85—88) najklasyczniejszy M. Ch. T. w jego wspaniałym rozwoju aż do t. 17.

Polonezowi-Fantazji op. 61 (r. 1845—46) musimy nawet na tym miejscu poświęcić więcej słów dlatego, że arcydzieło to jest między innymi szczegółami swej techniki kompozytorskiej, których omówieniu należało by poświęcić najobszerniejsze, specjalne studium, terenem najbardziej skomplikowanego, a świetnego operowania motywem chopinowskim! Już we wstępie pojawiają się jednokierunkowe, przenośne fale oktawowe, utkane z wycinka M. Ch. T., zdobnego $\widehat{Z_3}$ (des-fes do es=10); tamże rozpoczyna się wygotowywać główny motyw Poloneza, zanim pojawi się w t. 32—35 w pełnym swym blasku. Jego struktura polega na rozpoczynaniu melodii od 9 składnika M. Ch. T. w As-dur, a obraz analityczny jest taki [11]):



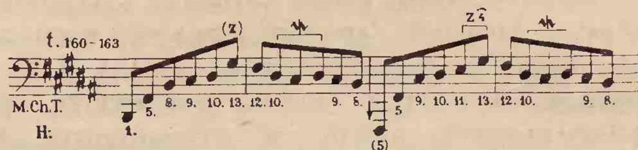
Skrzyżowanie daje realny zasięg nony es^1-f^2.

Wstęp do Trio (Poco più lento) t. 156—159 przynosi „kontrapunktowanie" dwu M. Ch. T. w H-dur, w jego typowych wycinkach:



[11]) Numeracja taktów w tym Polonezie jest trudna z uwagi na różne taktowania fal przenośnych; przyjmuję te fale jako 3-takty, wtedy cały Polonez ma 300 taktów.

Następują w głosie dolnym, wskutek działania czynnika harmonicznego, wspaniałe „akompaniamenty-melodie“, rozwojowe formy M. Ch. T.:



Nb. Forma druga powstaje z pierwszej w ten sposób, że przemieszcza się toczek 8—9—10 diatonicznie w górę, powstaje więc w tym samym wzorze następstwo 9—10—11. Por. rozwój tematu z wycinka M. Ch. T. w Walcu Es-dur op. 18, t. 5—7. Wreszcie w ostatniej części utworu od t. 266 cały materiał melodyczny snuje się w typowym zasięgu nony es¹-f² na tym samym motywie i rozwija te same nieregularne fale powrotne; np. t. 266—267 są transpozycją t. 160—161 z H do As, z użyciem punktowanego układu rytmicznego itd. Widzimy więc, że w każdym z polonezów Chopina spotkaliśmy się ze strukturami melodycznymi, powstającymi z M. Ch.

Z typu melodyki etiud Chopina wynika, że elementem konstrukcji ich są różnego rodzaju fale przenośne. Że oparte są one w większości wypadków na strukturze M. Ch., dowodzi nawet najbardziej pobieżne zbadanie wzorów tych fal.

W Etiudach op. 10:

W Etiudzie nr 1 C-dur wzorem tym jest okazowy jakby układ 1—5—8—10; wszystkie następujące po nim wzory są formami rozwojowymi i z łatwością dają się do tego prawzoru sprowadzić. Etiuda nr 5 Ges-dur podaje w głównym motywie ciekawy wycinek M. Ch. bez 7 i 9, ale dalej wyzyskuje cały wycinek (tylko bez 7, na co wpływa zewnętrzny czynnik struktury melodycznej utworu, „czarne klawisze“ dla prawej ręki!). Etiuda nr 8 F-dur — to wielokierunkowe fale przenośne oktawowe i ich rozwojowe formy wycinka M. Ch. T., ostatnie dźwięki jednokierunkowych fal Etiudy nr 11 Es-dur opisują w głównym motywie składniki wycinka M. Ch. T. 8—9—10, przedzielane obiegnikiem na 5 składniku. Cała melodyka Etiudy nr 12 c-moll operuje M. Ch. T. Główny motyw, to wycinek 8—9—10—5—6—5 (t. 10—12), harmonizowany na zmianę 2 i 1-fazowymi falami powrotnymi tegoż wycinka.

W Etiudach op. 25.

Etiuda nr 1 As-dur, to poemat motywu chopinowskiego! Przepaja on całą melodykę utworu, w postaci różnorodnych jego form rozwojowych jako fale powrotne i przenośne akordowe tworzy cały akompaniament tego arcydzieła.

W Etiudzie nr 5 e-moll główny motyw w formie moll M. Ch. T. w licznych formach rozwojowych koronuje w zakończeniu wspaniała fala prznośna oktawowa wycinka dur od E contra do gis^3.

Ciekawe, że w Etiudzie nr 6 gis-moll, której tercjowa faktura o przewadze pochodów chromatyzowanych zdawałaby się nie wróżyć szerszego stosowania M. Ch., tworzy on nie tylko podstawę zasadniczej melodii akompaniamentu, będącego tu głównym czynnikiem melodycznym (1—5—10), ale wytwarza kunsztowne jego układy: t. 43—46 przynoszą wycinek M. Ch. 1—5—9—10 (bez 8). Jest to ten sam wycinek, który tworzy całą „zgrozę" dramatycznego wybuchu Ballady F-dur op. 38 (Presto con fuoco t. 47, 49 itd.).

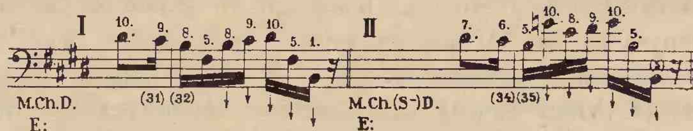
W dwu ostatnich falowych Etiudach tego op. 25 badanie wykryje z łatwością struktury M. Ch., gdy weźmie się pod uwagę, że zasadniczy motyw Etiudy a-moll, to cząstkowy motyw, oparty o M. Ch. rozszerzony do duodecymy (tercdecymy!): należy traktować e^1-f^1-e^1-c^1-e^1 jako 12—13—12—10—12 M. Ch. T. (pryma A!), albo jako 10—11—10—8—10 M. Ch. także T. (pryma C!, a wtedy i wzory fal przenośnych wyjaśniają swą właściwą genezę. Oparcie głównych fal Etiudy c-moll na M. Ch. (traktując dwugłosowe fale całego utworu jako jedną strukturalną całość) jest oczywiste.

W tym najluźniej podanym wykazie M. Ch. w etiudach falowych, pominąłem Etiudy o charakterze „nokturnowym", jak E-dur, es-moll z op. 10, cis-moll z op. 25. Oto tylko dla tego, że każda z nich rozpatrywana pod kątem „śledzenia" motywu chopinowskiego, powinna być tematem oddzielnego obszernego studium. Np. Etiuda cis-moll op. 25! Główny temat w basie (t. 4—7, wstęp ma 3 takty), to opadający wycinek M. Ch. T.; imituje go w sopranie ten sam w swym początku, ale inaczej rozwijany wycinek. Oto obraz analityczny:

Nb. W przykładzie usunięto dla jasności obrazu akompaniament głosów środkowych.

Zaciekawia w tej strukturze zwrot t. 6, w którym pozornie ginie ciągłość motywu: po gis t. 6 następuje ornamentalny zwrot fisis-gis-h-a, zmierzający do gis, ale przechodzi w figurację harmoniczną akordu VII^7, by powrócić w t. 7 w przerzucie do oktawy dolnej. Gis t. 7 i gis t. 6 — to jeden składnik. Całość melodii p o p r z e z cały zwrot ornamentalny przedstawia nieregularną falę powrotną wycinka M. Ch. T.

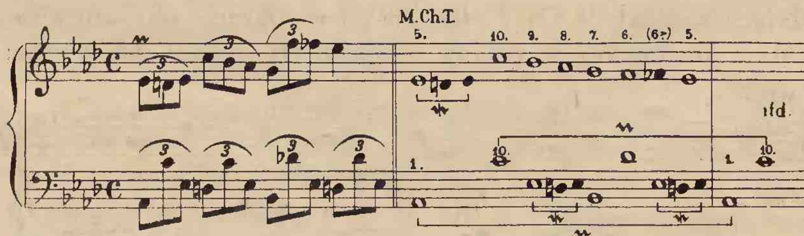
Zdanie 8-taktowe, t. 32—39 — to prześliczny okaz operowania M. Ch.:



Widzimy tu rzadszy wypadek rozwijania M. Ch. w dół z zastosowaniem przerzutu. Postać I powtarza się 7 razy i wytwarza falę stojącą, przerwaną w t. 34—35 postacią II. Ponieważ całe zdanie jest z w o d n i c z ą (w ogólnym planie harmonicznym utworu) p e d a ł o w ą n u t ą d o m i n a n t o w ą do repryzy, która wbrew oczekiwaniu p o w r a c a do cis-moll, przeto i tej formy II M. Ch. nie należy (ze względu na sekstę cis^2 t. 35) traktować jako T^{-6} w E-dur, ale jako (S^{-6}) D, czyli że jest to M. Ch. (S^{-})D.

Trzeba niestety zrezygnować z dalszego czerpania z materiału „dowodowego", jaki przedstawiają w bardzo licznych wypadkach etiudy i n a j p o w i e r z c h o w n i e j chociażby omówić np. impromtus.

I m p r o m p t u A s - d u r o p. 29 rozpościera swój główny motyw jako ornamentalnie rozwinięty M. Ch. T. w obu głosach:



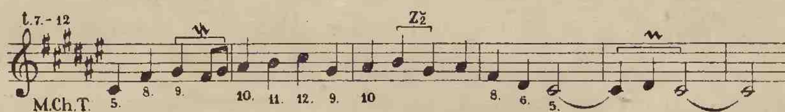
Nb. W pisowni k o n i e c z n i e fes^2 (nie e^2!)

Przy rozważaniu w § 1 teoretycznych podstaw M. Ch., braliśmy tylko pod uwagę krzyżowania M. Ch. opartych na głównych wyznacznikach T, D, S. Z tych skrzyżowań nie wynikał zasięg oktawy. Pojawi się on, gdy skrzyżujemy wycinki M. Ch. w pokrewieństwie tercji. Główny motyw środkowej części omawianego Impromptu As-dur, podaje to właśnie skrzyżowanie:



Po wyczerpaniu snucia z tego skrzyżowania następują omówione już wyżej postacie M. Ch. T. Widzimy, że cała melodyka tego utworu rozwija się z M. Ch.

I m p r o m p t u F i s - d u r op. 36 przynosi w głównym temacie czarującą formę M. Ch. T.:

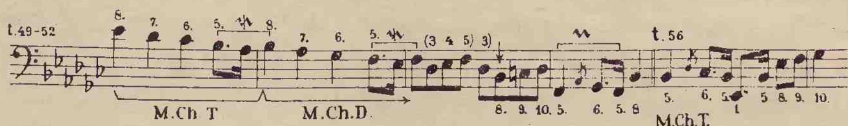


Temat powstaje z rozszerzenia M. Ch. T. do duodecymy i jest nieregularną falą powrotną. Drugi okres utworu, to znowu M. Ch. T., przedstawiający regularną falę powrotną z wycinka, utkwioną w całości nieregularnej fali powrotnej:



I m p r o m p t u G e s - d u r op. 51 w głównym motywie rozwija M. Ch. T., który omawiam poniżej (por. szkic o „Zamienniku“ itd.). Część środkowa wykazuje formę następstwa w y c i n k ó w M. Ch. T.

i M. Ch. D., skąd powstaje szeroki zasięg tej wspaniałej, opadającej melodii (kwartdecymowy F-es[1]):



Pełny przebieg M. Ch. T! daje t. 56.

Impromptu-Fantaisie cis-moll, op. 66 (powstałe ok. r. 1834?) może być uważane za stadium M. Ch. *in statu nascendi.* Kto wie, czy ta właśnie „laboratoryjna" prostota użytych w nim struktur M. Ch., wobec tylu innych, o wiele zawilszych i kunsztowniejszych, jakimi przepełnione są utwory Chopina przedtem napisane, i to, jak widzieliśmy powyżej, od pierwszego jego utworu, nie była powodem pozostawienia za życia tej kompozycji w tece bez publikacji?

Mamy tu i akompaniament w najprostszej formie fali powrotnej, opartej na podstawowym M. Ch. T. (1—5—8—10—8—5), i naczelny motyw wycinka rozszerzonego do duodecymy z obiegnikowym zwrotem na początku i najprostszą formę fali przenośnej powrotnej (t. 41—42), rozwiniętej do septdecymy i główny motyw części drugiej znowu pod postacią M. Ch. T. w rozwinięciu do duodecymy, dalej M. Ch. S_{II} i znowu... Jeszcze jedną reprezentacją M. Ch. T. kończy się cały utwór (t. 129—135)!

Wszystkie więc impromptus opierają swe zasadnicze struktury melodyczne na M. Ch.

Tak samo należało by iść dalej przez ballady, scherza, sonaty, nokturny, preludia, koncerty, walce itp. Rezultat „połowu" M. Ch. będzie wszędzie ten sam! Trzeba go więc, wobec wytkniętego i ograniczonego celu tego szkicu, po prostu przerwać! Ten najbardziej niedokładny i luźny przegląd form melodycznych, opartych na strukturze M. Ch., pouczył jednak chyba już dostatecznie o powszechności jej występowania.

3

W zamian za to, rozważmy na zakończenie kilka specyficznych zjawisk melodycznych, powstałych na tle M. Ch.

Piękny przykład rozwojowych form M. Ch. przedstawia zdanie główne Andante spianato z Poloneza z orkiestrą Es-dur op. 22

Podstawową strukturą melodyczną jest tu M. Ch. T., rozwinięty do duodecymy i powracający falą powrotną do oktawy, a więc układ:

Dwa czynniki: harmoniczny i zdobniczy przekształcają ten M. Ch. w dość skomplikowany przebieg melodyczny o następujących fazach:

P i e r w s z e napięcie powstaje na dźwięku prowadzącym fis^2 (t. 6), do którego dźwięk e^2 jest przejściowym; rozładowuje się ono na g^2 (t. 6).

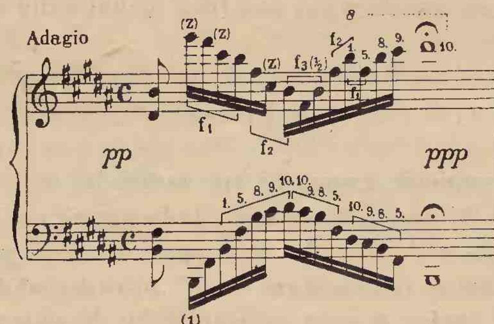
D r u g i e napięcie gromadzi się wokół h^2 (t. 7) i przenosi się na d^3 (t. 9), dzięki temu, że podsyca je harmoniczne napięcie akompaniamentu (ais, cis^1, e^1 t. 8). Z osiągniętego wreszcie d^3 Chopin powraca przerzutem oktawowym na d^2, prawdopodobnie dlatego, że kontynuowanie ruchu w górę prowadziłoby do oktawy trzykreślnej, a melodia brzmiałaby słabiej, akompaniament zaś oddaliłby się zbytnio. Np. na skrzypcach rozwój motywu poszedłby śmiało i pewnie do wyższego regestru.

T r z e c i e napięcie skupia się teraz na h^2, przejście zaś z g^2 na h^2 jest podsycane napięciem harmonicznym (D^7) oraz czynnikiem zdobniczym: obiegnikiem i silnie podkreśloną przez powtórzenie zamienną c^3 do h^2. Że ta interpretacja jest słuszna, wskazuje gwałtowny powrót łoczkiem z h^2 na g^2. Powrotna fala akompaniamentu, uzupełniana wahadłowym ruchem końcówki, jest M. Ch. *in extracto* sama melodia jego ornamentalnym rozwinięciem.

Analityczny obraz całości taki:



Wiemy, że powstawanie fal przenośnych oktawowych lub akordowych (które zamieniają się często w w i e l o f a z o w e fale oktawowe, a podstawowa faza r o z w o j o w a takiej fali oktawowej wynika z sumowania trzech, czterech, ewent. pięciu faz cząstkowych fali akordowej) wynika z działania czynnika k o l o r y s t y c z n e g o. Jeśli struktura melodyczna fal wielofazowych jest dwugłosowa, powstają przebiegi kolorystyczno-brzmieniowe zgęszczone, ale postępujące jako continuum przez skalę kolorystyczną instrumentu. Rzadkie są wypadki, gdy płyną dwie fale różnokierunkowe, a rzadkość ich występowania warunkują względy techniczne (na fortepianie wymagające krzyżowania rąk, na jednej klawiaturze, na klawesynie częstsze wobec łatwiejszego krzyżowania na dwu klawiaturach). Jedną z takich najciekawszych fal „ustawił" Chopin na tle M. Ch. T. w zakończeniu Nokturnu H-dur op. 9 nr 3:



Mamy tu dwie fale powrotne, nieregularne. Całkowity zasięg pokrywa 38! (od H do dis^4), n a j w i ę k s z e z b l i ż e n i e fal kwarta (cis^1—fis^1).

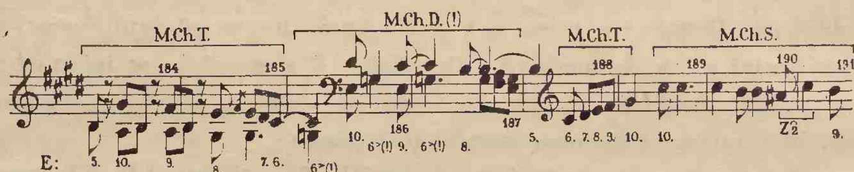
Fala górna: 1) fala powrotna nieregularna (w dół — w górę), zasięg vicezymy (fis^1 — gis^3), $2^1/_2$ fazowa, wzór (faza podstawowa) fis^3-h^2, ale składniki fazy fis i h zdobione niesymetrycznie zamiennymi gis^3 (do fis^3) i cis^3 wzgl. cis^2 (do h^2 wzgl. h^1); 2) powiązany łańcuchowo pełny M. Ch. T. (1—5—8—9—10).

Fala dolna: fala powrotna nieregularna (w górę — w dół), zasięg septdecymy (H-dis^1), w górę jednofazowa (uzupełniona od dołu przerzutem do oktawy), pełny M. Ch. T. (1—5—8—9—10), łańcuchowo powiązana z opadającą 2-fazową o wzorze 10—9—8—5 (uzupełnienie w dół kwintą). Nieprawdopodobnie piękne brzmienie całości nadaje „pustka" początkowej odległości H-gis^3, zapełnianie się tej pustki wciąż malejącymi odległościami głosów aż do maksymalnego zagęszczenia kolorytu przy ich zbliżeniu, wreszcie odwrotność przebiegu zjawiska dźwiękowego aż do końcowego oddalenia H-dis^4, ale teraz wypełnionego przebrzmiewającymi dźwiękami i ich słabnącymi alikwotami. Z pewnością w tej misternej chopinowskiej strukturze odkryta została przez Chopina (m. in.!) nowa „kolorowa dusza" fortepianu.

Drugie, innego rodzaju współdziałanie struktur M. Ch. przy konstrukcjach formy daje Ballada As-dur op. 47; tematami Ballady są:

Jak widzimy, materiał melodyczny pierwszego tematu powstaje ze skrzyżowania M. Ch. T. z M. S., drugiego — T. z D. Oczywiście czynnik harmoniczny rozporządza tym materiałem inaczej. W układzie kotwiczych motywów cząstkowych drugiego tematu zachodzi zjawisko przerzucenia kotwiczego centrum; d^2 t. 56 (składnik 6 M. Ch. T.), nie prowadzi na c^2 (kotwicę motywu), ale melodia przerzuca się na g^1 t. 57 (składnik 5, ale M. Ch. D.). Na-

daje to tematowi jednolitość i spoistość. Napięcie, jakie powstaje zawsze w motywach kotwiczych przez nagromadzanie energii na kotwicy, proporcjonalne do ilości wychyleń od kotwicy i powrotu do niej, utrzymuje się poprzez to g^1 nadal. W końcówce następuje nagłe z a t r z y m a n i e motywu kotwiczego na c^2, t. 57 (składnik 8 M. Ch. D.), a dla u s t a l e n i a tego c^2 w jego n o w e j roli (jako składnika 5 M. Ch. T. w f-moll, dokąd doprowadzi modulacja w t. 63—64), po powtórzeniu tematu w t. 63—64, jako następnika 8-taktu 54—61, pojawia się ciekawe powtórzenie końcowego motywu cząstkowego w t. 62. W okresie poprzedzającym repryzę głównego okresu Ballady (t. 182—211), mającym wszystkie cechy przeróbki sonatowej wraz z pedałową nutą dominantową, występuje horyzontalne zestawienie ze sobą obu tematów głównych:



Niezależnie od zadziwiającej łatwości, z jaką drugi temat wpływa w pierwszy należy tu podziwiać zmianę w strukturze M. Ch. D. (t. 186—187), gdzie zgodnie z nowym przebiegiem harmonicznym kotwica motywu usadowiła się w 6 obniżonym składniku, oraz i n n y rozwój M. Ch. S. Napięcie 10 p r z e d ł u ż a się dzięki powtórzeniu i wchłonięciu Z_2!

Skoro spotkaliśmy zjawisko rozwoju M. Ch., jako ś r o d k a k o n s t r u k c y j n e g o, to należy zapoznać się z nim w innej jeszcze, niemniej genialnej postaci. Myślę o słynnym[12]) fragmencie Ballady f-moll op. 52 (t. 171—192 i nast.). Jest to drugie wystąpienie drugiego tematu Ballady, tym razem w Des-dur (zamiast pierwszego w B-dur). Dla ułatwienia orientacji transponuję pierwsze wystąpienie (t. 84—99) do Des-dur i zestawiam przebiegi melodyczne obu wystąpień:

---

12) W wielu pracach o Chopinie mówi się tu zwykle o „Wagneryzmie" lub „Trystanizmie" tego fragmentu, zamiast mówić w pracach o Wagnerze o „Chopinizmie" c a ł e g o „Trystana i Izoldy".

Nazwijmy te okresy B i B[1], gdyż są to drugie główne okresy Ballady, widzimy, że B jest zwykłym 16-taktem o budowie a-b-a-b[1]. Spostrzegamy dalej, że B[1] jest w granicach 12 taktów p r a w i e dokładną transpozycją B z B-dur. Różnica występuje w t. 7 i 8 (okresu!). Powstają dwie triole, których nie ma w B. Dalej ustalamy, że:

1) melodyka przedstawia różne formy M. Ch.,

2) okres B[1] w ostatnim 4-takcie rozpoczyna n o w y, i n n y r o z w ó j (od t. 13); następują kolejno:

a) sekwens o wzorze 2-taktowym,

b) opadająca fraza, 2-taktowa, wynikająca ze skrzyżowania M. Ch. S. z M. Ch. T.,

c) wznoszący się M. Ch. D_{III} w zasięgu do 6, wiążący się łańcuchowo z M. Ch. T.; zdobią go 2 wcielone w linię melodyczną Z., a 6 składnik tego M. jest 8 składnikiem M. Ch. T. W tym M. Ch. T. występuje zjawisko zamiennej do zamiennej: dis^2 do e^2, to zaś e^2 do f^2 (10 składnika!). Okres powraca do początkowego f^2.

3) w ten sposób okres B[1] powiększa się do 22-taktu

Ale najciekawsze wnioski dadzą się wysnuć z p o r ó w n a n i a f o r m M. Ch.: mamy tu następujące formy:

1) 10—8—6—5—10—8—13—12 (t. 84—87 i 171—174),

2) 10—9—7—6—5 (t. 178) w kwintoli,

3) 9—5—8—7—11—10—9—5 (5) — 8—7—11 (11) — 10 w obu fazach sekwensu (f_1 jest to M. Ch. S., f_2 — M. Ch. D.),

4) 11—10—8—5 w M. Ch. S. (t. 187),

5) 11—8—6—5 w M. Ch. T. (tegoż t. 187),

6) 8—10—13—12—11—10 (t. 191—193), jedyna nieregularna fala powrotna.

Widzimy, że we wszystkich tych formach w s p ó l n y m jest wycinek 10—5 oraz że zawsze powstaje w nim charakterystyczny wycinek tercji, który znamy już z analizy melodyki mazurków.

Ale nie tylko z mazurków. Zacytujemy takie dwa przykłady z polonezów:

Polonez cis-moll op. 26 nr 1:



Polonez Ges-dur:



W tym przykładzie transponuję tekst do des-moll (z es-moll) dla przejrzystości obrazu. Wycinek 10—9—8—6—5 występuje tu jako i d e n t y c z n a f o r m a motywu, z różnicą jedynie dur i moll.

Rok wydania Ballady f-moll to r. 1843, Polonez cis-moll pochodzi z r. 1834 lub 1835, Polonez Ges-dur z r. 1829?, skoro zaś stwierdziliśmy wyżej wystąpienie M. Ch. w pierwszym utworze Chopina, Polonezie g-moll z r. 1817, to można powiedzieć, że ta „nieskończona melodia" Ballady f-moll, którą tak wyzyskał Wagner, ma swój własny wzór w rozwojowych formach M. Ch., który doprowadził Chopina do tego arcydzieła jego melodyki, opartej na tym właśnie motywie.

Dobiegamy do końca tego szkicu. Postawił on sobie za zadanie ustalić w melodyce Chopina ten, jakby motyw „przewodni", m o t y w c h o p i n o w s k i. Na nim niewątpliwie opiera się to syntetyczne, nieświadome lub podświadome r o z p o z n a w a n i e przez każdego muzykalnego słuchacza melodycznej struktury chopinowskiej, niezależnie od innych czynników formy. Nikt nie zaprzeczy,

że te i n n e czynniki mają także swe własne, chopinowskie oblicze. Pochody D^7, rozwiązujących się jedna na drugą w ruchu kwint, brzmienie chopinowskiego akordu, tak stanowczo i jasno wyłonionego przez Ludwika Bronarskiego, co tworzy niewątpliwie zwrotny punkt w orientacji w harmonice chopinowskiej, struktury fal przenośnych, ornamentalizm form melodycznych, są to wszystko niewątpliwie ważne cechy, wyróżniające muzykę Chopina od innej na pierwszy „rzut ucha“. Ale pod tym wszystkim kryje się jeszcze i ten ważny czynnik, organizator t y p o w e j, p o d s t a w o w e j s t r u k t u r y melodycznej Chopina, którą tu usiłowałem przedstawić w najogólniejszych zestawieniach pierwszych obserwacji tego zjawiska w melodyce Chopina. Te tymczasowe, dalekie od wymaganej precyzji i jeszcze szkicowe obserwacje może będą miały jednak wartość ułatwienia dla dalszych badań nad melodyką Chopina. Podkreślić jeszcze raz mi wypada, że rozumiem przedstawione tu tezy jako hipotetyczne, w żadnym wypadku nie uogólniające zaobserwowanego zjawiska tych form motywu, który nazwałem chopinowskim, gdyż motyw ten pomimo znacznego rozpowszechnienia nie jest oczywiście jedyny; wydaje się, że jest najbardziej r o z p o w s z e c h n i o n y, a więc może na to miano zasługuje?

II

Zamiennik jako czynnik melodiotwórczy

1

Bronisława Wójcik-Keuprulian omawia w pracy swej nad melodyką Chopina wśród innych ozdobników chopinowskich p r z e d n u t k ę p o d w ó j n ą w następujących słowach [14]):

„W związku z przednutką melodyczną, potrącającą o tercję, zwrócić należy uwagę na tak zwaną przednutkę podwójną, której jeden gatunek, mianowicie [♫], a więc łączący w sobie obie sekundy tonu ozdobionego, zjawił się tu i ówdzie w melodiach Chopina. Ornament ten nie ma znaczenia tak wielkiego jak przednutka pojedyncza“.

Po podaniu w krótkich słowach omówień tego ozdobnika przez autorów prac o ornamentyce, jako to: Dannreuthera, Beyschlaga,

14) B. W ó j c i k - K e u p r u l i a n, „Melodyka Chopina“, Lwów 1930, Nakład i własność K. S. Jakubowskiego Sp. z ogr. odp., str. 48—49.

Hardinga, Neriego i Wagnera, według których, jak to autorka generalizuje, „istotną jest w przednutce podwójnej tylko sekunda górna, albowiem pierwszy ton przednutkj jest zmienny i może nim być sekunda dolna tonu ozdobionego, lecz równie dobrze tercja lub inny interwał dolny tegoż tonu“ — wypowiada autorka twierdzenie, że

„w melodyce Chopina wchodzi w rachubę — tylko przednutka podwójna, łącząca w sobie obie sekundy tonu ozdobionego: górną i dolną. Przykładów takich jednak znajdziemy niewiele“. Podaje ich autorka cztery:

1) w Nokturnie H-dur op. 32 nr 1 (w takcie 5),

2) w Nokturnie g-moll op. 37 nr 1 (w takcie 14),

3) w Nokturnie fis-moll op. 48 nr 2 (w takcie 122),

4) Mazurku g-moll op. 24 nr 1 (w takcie 44).

Dorzucenie do tego wykazu innych jeszcze wystąpień przednutki podwójnej w dziełach Chopina, jako o z d o b n i k a w ścisłym znaczeniu wyrazu, nie miałoby znaczenia [15]).

---

15) Warto jednak choćby wspomnieć o następujących: w cytowanym przez Wójcik-Keuprulianową Mazurku g-moll op. 24 nr 1, mamy drugi jeszcze okaz przednutki podwójnej w t. 63. Przednutki podwójne występują również w Koncercie f-moll op. 21 w Allegro maestro w t. 129, 131, 277, 279, w Larghetto, t. 32, w Koncercie c-moll op. 11, w Rondzie w t. 36, 59 i 287, w Polonezie Es-dur op. 22 w Andante spianato w t. 30 i 32, w Preludium d-moll op. 28 nr 24 w t. 38, w Impromptu Fis-dur op. 36 w t. 97, w Allegro de Concert op. 46 w t. 274, 276 oraz w Mazurkach: H-dur op. 56 nr 1 w t. 164 i a-moll („Notre temps“) w t. 50.

W Rondzie Es-dur op. 16 w t. 64—65 spotykamy przednutki podwójne, jako ozdobniki ścisłe, n a s t ę p u j ą c e po tychże r e s o r b o w a n y c h przez melodię:



Nb. Klamry oznaczają zamienniki (przednutki podwójne) resorbowane. Zwraca na nie uwagę H. F e i c h t w pracy „Ronda Fr. Chopina“ (Kwartalnik Muzyczny Rok VI, nr 24, Październik—Grudzień 1948, str. 40), ale nie zajmując się przednutkami podwójnymi, wchłoniętymi przez melodię nie analizuje ich dokładniej. Wykaz obejmuje więc jeszcze 18 przednutek podwójnych, prócz cytowanych przez autorkę „Melodyki Chopina“.

W szkicu niniejszym chodzi o rozpatrzenie zjawiska resorpcji tego ozdobnika przez melodię chopinowską, a wynikiem tych rozważań będzie udowodnienie, że ten rzadko pojawiający się w swej czysto ornamentalnej formie zwrot melodyczny, uległszy przy tym rozwojowi zupełnie samodzielnemu, stał się ważnym i charakterystycznym czynnikiem, organizującym melodykę Chopina. Dla śledzenia tego czynnika w rozwoju melodyki Chopina ustalmy jego określenie i ścisłe jego formy.

2

Z uwagi na tę rolę harmoniczną, jaką spełnia przednutka podwójna, będąc zestawieniem dwu dźwięków zamiennych, nazwijmy ją zamiennikiem. Zamiennikiem więc w ogóle nazywam ozdobnik, wchłonięty przez melodię i złożony z sekund: dolnej i górnej lub górnej i dolnej, poprzedzających dźwięk nimi ozdobiony.

Zamiennikiem górnym nazywam zamiennik, złożony z zamiennych: dolnej i górnej.

Zamiennikiem dolnym nazywam zamiennik, złożony z zamiennych: górnej i dolnej. Zaznaczyć należy, że nie zawsze zwrot ten przy wchłanianiu go przez melodię składa się z dźwięków zamiennych, w ściśle harmonicznym znaczeniu tego terminu. W wypadkach, gdy jeden ze składników zamiennika traci to harmoniczne znaczenie zamiennej, będę wskazywać na te różnice, stosując jednak przyjęty dla całego zespołu tych melodycznych zjawisk u Chopina termin: zamiennik.

Z uwagi na wymiar sekundy (wielka, mała, zwiększona, zmniejszona), zamienniki dadzą się podzielić na następujące typy:

Zamiennik górny:

Typ I: mała sekunda—mała sekunda,

Typ II: mała sekunda—wielka sekunda,

Typ III: wielka sekunda—mała sekunda,

Typ IV: wielka sekunda—wielka sekunda

w stosunku do dźwięku ozdobionego.

Zamiennik dolny:

Typ I: mała sekunda—mała sekunda,

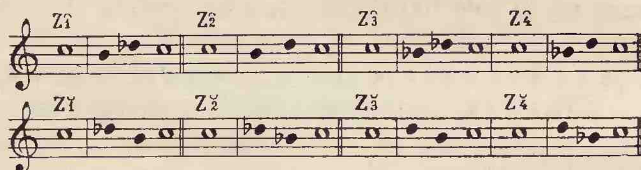
Typ II: mała sekunda—wielka sekunda,

Typ III: wielka sekunda—mała sekunda,

Typ IV: wielka sekunda—wielka sekunda

również w stosunku do dźwięku ozdobionego.

Dla graficznego oznaczenia zamiennika używam litery Z oraz znaczka, przedstawiającego g ó r n ą połowę okręgu koła dla zamiennika g ó r n e g o, d o l n ą — dla d o l n e g o. Stawiam go o b o k litery Z z p r a w e j jej strony w g ó r z e. Lektura tak oznaczonych zamienników nie przedstawia trudności i d w u z n a c z n o ś c i, skoro jednocześnie umieszczone pod tym półokręgiem cyfry 1, 2, 3, 4 ustalają t y p zamiennika. Są to więc oznaczenia n i e z a l e ż n e od użytych w danym utworze znaków chromatycznych przykluczowych. Oto zestawienie rodzajów i typów zamienników dla dźwięku c^2:



Łatwo zauważyć, że $Z\breve{_1}$ jest odwróceniem $Z\widehat{_1}$, $Z\breve{_4} - Z\widehat{_4}$, $Z\breve{_2} - Z\widehat{_2}$ a $Z\breve{_3} - Z\widehat{_3}$.

Inne, r o z w o j o w e i z m i e n n e formy zamiennika omówimy poniżej.

Zanim przejdziemy do śledzenia zamiennika jako czynnika melodiotwórczego w utworach Chopina oraz poszukiwania, jaki rodzaj i jego typy odgrywają tu główną rolę, rozpatrzmy dla przykładu którykolwiek z tych utworów Chopina, w których zamiennik działa jako główny melodiotwórczy czynnik, decydujący prawie całkowicie o charakterze całości brzmienia i strukturze melodii.

Preludium Fis-dur (op. 28 nr 13), zawdzięcza cały urok swego przepięknego brzmienia resorpcji przez akompaniament zamiennika górnego typu drugiego, włączonego w falę stojącą [16]).

Zamiennik przybrał tu postać ozdobnika przerzutowego [17]).

Na 38 taktów utworu na $^6/_8$ zamiennik pojawia się w ogóle 57 razy, a mianowicie w zdaniach A^1 (t. 1—20), B (t. 28) i A^2 (t. 29—36), czyli w 29 taktach. Jest w 28 taktach czynnikiem m e l o d i o t w ó r c z y m czterokierunkowych, częściowo stojących fal akompaniamentu; w taktach 7—8 wchodzi w skład sekwencji melodycznej. Występuje w pierwszym wypadku z a w s z e pomiędzy pierwszym

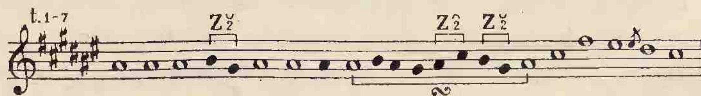
[16]) por. określenia podane w szkicu o „Motywie Chopinowskim".

[17]) por. określenia podane w pracy J. M i k e t t y „Mazurki Chopina", str. 18—19.

a czwartym składnikiem fali, raz jeden (w t. 28) zdobi składnik czwarty (będący powtórzeniem pierwszego); w 34 wypadkach składnik czwarty fali jest przerzutem pierwszego o oktawę w górę, zamiennik jest więc ozdobnikiem przerzutowym, — w 21 wypadkach jest kwintą składnika pierwszego. Zamienników typu pierwszego, górnych a więc $Z^{\frown}_{1}$, jest tu 5, $Z^{\frown}_{2}$ jest 51, $Z^{\frown}_{3}$ — 1. Widzimy absolutną przewagę zamiennika górnego typu drugiego ($Z^{\frown}_{2}$). Harmoniczne znaczenie jego składników jest wszędzie jednakowe: są to dolna i górna zamienna dźwięku ozdabianego. Sekwens melodyczny t. 7—8 (od ósmej ósemki t. 7 do siódmej ósemki t. 8), możemy pojmować jako tonalny sekwens motywu kwarty: gis-cis¹, fis-h, eis-ais; pierwszy dźwięk tego motywu ozdabiają zamienniki (fisis-ais, eis-gis, dis-fis). Przesuwające się tu akordy są: **cis+**, **h+**, **ais+**, a ozdabiany dźwięk jest ich kwintą; eis jest ozdobione zamiennikiem górnym typu 3, a więc $Z^{\frown}_{3}$ (dis-fis). Z sekwensu melodycznego wynikało by, że powinien tu powstawać akord ais+; jednakże w zwrocie melodycznym gis-fis-H-dis wyczuwać należy wyraźną S^{6}, po której następuje akord cis+; wobec tego eis odzyskuje znaczenie tercji dominanty, ais zaś — seksty (akord chopinowski!), a następujące po sobie ais-cis opisuje D^{6}_{4}; powtórzone dis jest ozdobione mordentem przerzutowym ais-H-ais i przez gis podąża do fis, by zakończyć tę przepiękną jednogłosową kadencję w Fis-dur.

Powyższa analiza roli zamiennika w strukturze akompaniamentu Preludium Fis-dur wykazuje decydującą rolę, jaką odgrywa tu zamiennik, jako główny, organizujący czynnik w melodyce tego utworu. Albowiem g ó r n a w a r s t w a melodii, utrzymana w homofonicznej strukturze 3-głosowej (z niewielką ornamentalną figuracją) zużytkowuje także zamiennik, w przeciwstawieniu do d o l n e j warstwy akompaniamentu, nie górny, ale dolny.

Oto analityczny obraz melodycznej struktury głosu górnego:



Widzimy tu, poza wystąpieniem $Z^{\smile}_{3}$, niezmiernie ciekawe zjawisko następowania po sobie dwu zamienników: $Z^{\frown}_{3}$ i $Z^{\smile}_{3}$; pierwszy

z nich jest zamiennikiem do pierwszego składnika drugiego zamiennika (ais^1-cis^2 do h^1), a cały zwrot mieści się *wewnątrz* obiegnika górnego na ais^1!

O tych zjawiskach pomówimy szerzej poniżej.

Tymczasem rozważania powyższe, które można by uzupełnić wskazaniem np. na Preludium fis-moll i Etiudę es-moll jako na utwory, które zawdzięczają całą swoją strukturę melodyczną działaniu zamienników, wchłoniętych przez melodię — mają na celu uzasadnienie konieczności systematycznego zanalizowania zamiennika i jego roli wśród form melodycznych Chopina.

3

Zjawiska występowania zamiennika w strukturze melodycznej utworów Chopina dadzą się ugrupować, jak następuje:

1) zamienniki w strukturze głównych linii melodycznych utworów,

2) zamienniki w ozdobnikach (fioriturach),

3) zamienniki w akompaniamencie.

Śledzenie roli melodiotwórczej zamienników w każdej z tych grup nastręcza innego rodzaju trudności i wymaga pewnych pomocniczych zabiegów analitycznych, ułatwiających orientację. Stosuję tu przede wszystkim *wyeliminowywanie głównych* dźwięków melodii, które nazywam *centrami melodycznymi*. Są to dźwięki, które w zdecydowany sposób *wpływają* na *rozwój* melodii, podczas gdy inne, pozostałe, owijające się jakby wokół nich w pewien sposób, *zmieniają* jedynie ogólną *strukturę* melodii. Dla badań nad melodyką Chopina, *typowo*, jak powszechnie wiadomo, *ornamentalną*, są te dźwięki niezmiernie *ważne*, choć o *rozwoju* melodii nie decydujące. Studium tych podstawowych, centralnych ruchów melodii jest tu najważniejsze, o czym można się przekonać chociażby w szkicu moim o motywie chopinowskim. Zaciemnienie podstawowych konturów melodycznych u Chopina przez czynnik ornamentalny, tym szczególniejszy, że często układany w *kilku warstwach*, było powodem, że melodyka Chopina dłużej opierała się wysiłkom jej badaczy i ukrywała swój charakterystyczny układ podstawowy. Przykład

najlepiej to wyjaśni. Rozpatrzmy analitycznie początek Etiudy cis-moll op. 10 nr 3:



Metoda eliminowania głównych centrów melodycznych od pobocznych, ornamentalnych, tak da się stosować przy tej analizie. Przedtakt i takt pierwszy Etiudy przedstawiają falę powrotną o dwu fazach w dół i w górę, od gis² do cis² i z powrotem, w której, jako czynnik organizujący z podstawowego przebiegu centrów melodycznych żywą melodię, występuje naprzód czynnik r y t m i c z n y, przez ich punktowanie i powtarzanie, a dopiero później czynnik ornamentalny przez ozdabianie składników fali zamiennikami rozwija ostateczny kształt melodii.



Jak widzimy w tym obrazie, po przygotowaniu przez czynnik rytmiczny do dalszego rozwoju wznoszącej się fazy podstawowej melodii, wystąpił czynnik ornamentalny, wprowadził zamienniki Z̆ i przekształcił martwy schemat w żywy bieg melodyczny. W dalszym rozwoju melodii Etiudy (t. 2) rolę czynnika melodiotwórczego przejmuje inny ozdobnik zresorbowany, mordent górny. Ale i podstawowa, centralna struktura, chociaż tej samej nowej fazy melodii, uległa zmianie: motyw kwinty gis²-cis² wymienia się teraz na przewrót cis³-gis², pozostając symetrycznie motywem opadającym. Na tym cis³, jako na „kotwicy", rozwija się motyw kotwiczy; jego obraz przedstawia się następująco:



k — oznacza kotwicę.

Dalszy rozwój melodii, wciąż opartej na tej samej fazie opadającej fali powrotnej, przedstawia t. 3 Etiudy:



Organizatorami tej nowej fazy melodii są niezmiernie, niezwykle ważne zabiegi i komplikacje, powstałe z współdziałania jednocześnie kilku czynników. Czynnik metryczny przesuwa główne centra melodyczne o jedną szesnastkę, a rytmiczny wydłuża je do ósemek; trzecie ćwiartki w każdej szesnastkowej grupie p o w t a r z a j ą ruch głównych centrów w sekstach (e^3-dis^3-cis^3-h^2); pierwsze szesnastki opisują motyw cis^2-his^1-gis^1-gis^1, „kontrapunktujący" główny. Przebieg zaś czwartych szesnastek snuje „kanon" w sekundzie w stosunku do centrów głównych (a^2-gis^2-fis^2-e^2 w stosunku do gis^2-fis^2-e^2-dis^2). Jaka je t rola harmoniczna tych dźwięków? Gdybyśmy p r z e s t a w i l i składniki drugi i czwarty w każdej szesnastkowej grupie jeden na miejsce drugiego, rozpoznalibyśmy w pierwszym z nich z łatwością dźwięki z a m i e n n e. W danej jednak nam przez Chopina strukturze musimy je interpretować jako „oderwane zamienne"; czy to jednak pomoże nam dla zorientowania się w ich istotnej melodycznej roli? Bynajmniej. Otóż z analizy wielu innych, także ornamentalnego pochodzenia, struktur melodycznych Chopina musimy przyjąć istnienie w ornamentyce, a więc i melodyce Chopina ozdobników, umieszczanych nie tylko p r z e d dźwiękiem ozdabianym, jak to się zwykło jedynie stwierdzać, ale i p o dźwięku ozdabianym! [18])

W danym wypadku zaszło zjawisko następujące: pojedyncze przednutki do głównych centrów melodycznych (a^2 do gis^2, gis^2 do fis^2, fis^2 do e^2 i e^2 do dis^2) zostały wchłonięte przez melodię, ale uległy jednocześnie p r z e s t a w i e n i u z odpowiadającymi im centrami melodycznymi i występują p o nich, nie p r z e d n i m i! Działanie tego

---

18) por. J. M i k e t t a, „Mazurki Chopina". Analizy i objaśnienia dzieł wszystkich Fryderyka Chopina. Tom I. Kraków 1949. Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Analiza Mazurka B-dur op. 17 nr 1, str. 98—99.

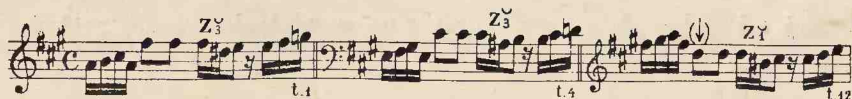
układu jest tu tak silne, że nawet na drugiej i czwartej ćwiartce taktu nie należy konsekwentnie interpretować ruchu fis^2-gis^2 jako figuracji akordowej lub traktować ruchu dis^2-e^2 jako harmonicznego wychylenia z kwinty na sekstę akordu, ale uważać te ruchy jako ornamentalne[19]). Harmonicznie jest tu tylko: T^{-}-D^7-T^{-}-D-T^{-}.

Powyższa analiza orientuje już co do metod postępowania, przyjętych w tym szkicu; zanim przejdziemy do dalszych obserwacji i wywodów, wydaje się właściwe odpowiedzieć na pytanie, chociażby najogólniej, jak dalece Chopin jest oryginalny w tworzeniu i rozwijaniu tego rodzaju struktur melodycznych. Oczywiście może tu być mowa tylko o kilku luźnych spostrzeżeniach i uwagach bez jakiejkolwiek możliwości wyczerpania odpowiedzi na pytanie, co wykraczało by całkowicie poza granice szkicowego przedstawienia tu pewnych zjawisk w kształtowaniu się melodyki Chopina.

Niewątpliwie występowanie zamiennika i innych resorbowanych przez melodię ozdobników sięga odległych okresów kształtowania się melodyki form polifonicznych, nie tylko melodyki ukształtowań okresowych (np. klasyków wiedeńskich). Znajdziemy je w rozproszeniu już w pierwszych okresach polifonii, także u Bacha, jego poprzedników i bezpośrednich następców. Tylko dla luźnego przykładu wystarczy zacytować takie struktury, jak Adagio z Sonaty nr 1 g-moll na skrzypce solo J. S. Bacha, t. 4—5:



gdzie widzimy wchłonięte przez melodię kolejno Z_2 i Z_3, lub temat Preludium XIX z „Das Wohltemperierte Klavier“, t. I J. S. Bacha:



[19]) Niezwykle ważne konsekwencje daje ta teoria przy rozważaniu np. niezmiernie kunsztownej struktury melodycznej okresu C Poloneza fis-moll (t. 83—102). Por. J. Miketta, „Polonezy Chopina“. Tom II, cit. jak wyżej

Zamiennik $Z_3^{\smile}$, wcielony w strukturę melodyczną tematu, towarzyszy mu we wszystkich jego imitacyjnych przekształceniach, a pod wpływem czynnika harmonicznego sam przekształca się, np. w t. 12, w $Z_1^{\smile}$.

Mówiąc o formach tematycznego snucia u Bacha, podaje Kurth[20]) następujący przykład z Corrente Sonaty nr 4 d-moll na skrzypce solo J. S. Bacha, w którym temat ulega stopniowemu rozłożeniu („allmähliche Zerlegung"):



Widzimy, że czynnikiem rozwoju tej melodii są m. in. zamienniki $Z_3^{\smile}$ i $Z_1^{\frown}$. Bardzo ciekawe i ważne są dla teorii zamiennika uwagi tegoż Kurtha, związane z 3-głosową Inwencją (Symfonią) f-moll: omawiając charakterystyczny główny motyw tego genialnego utworu J. S. Bacha



mówi Kurth, że zawiera on w swym najwyższym dźwięku (as) „napięcie", wynikające z jego czysto melodycznej energii i dążące do dolnej sekundy, ale że wytwarza ono w wielogłosowości zetknięcia

---

20) E. Kurth, „Grundlagen des Linearen Kontrapunkts—Bachs melodische Polyphonie" 3 Auf. Berlin 1922, str. 266: „Eine solche allmähliche Zerlegung des Themas der Corrente... zeigt z. B. folgende gleichförmig fortlaufende, an die Triolenrythmen anknüpfende Bewegung aus der Fortspinnung".

dysonansowe, z których dopiero opada (na których się wyładowuje — „zurückschlägt") [21]).



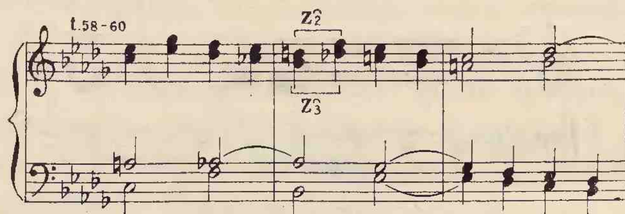
Zacytować jeszcze można typowe użycie zamiennika, np. w Fudze b-moll z „Das Wohltemperierte Klavier" t. I:



U Bacha pojawiają się także typowe ukośne brzmienia, wynikające ze stosowania zamienników w dwu głosach, wprowadzających w związku z ich typem alteracje, a śladem tego i wytwarzające ukośne brzmienia, które można by nazwać pozornymi. Nazwę taką zastosować tu należy dlatego, że z pojęciem ukośnego brzmienia wiąże się wystąpienie alteracji dźwięku w innym głosie realnym, a więc alterowany dźwięk jest w tym wypadku melodycznym centralnym dźwiękiem, składnikiem podstawowej linii melodycznej, podczas gdy w danym wypadku jest elementem zdobniczym; dlatego to ukośne brzmienie traci na swej ostrości i sile. Tego rodzaju zjawiska występują w melodyce Chopina stale i tworzą

[21]) l. c. str. 385: „Die Symphonie ...zeigt z. B. bei dem charakteristischen Motiv den Gipfelton, der schon aus rein melodischen Energie eine wieder in die tiefere Sekunde zurückdrängende Spannung enthält, so in die Mehrstimmigkeit eingefügt, dass er noch überdies gegen eine Dissonanzreibung trifft, von der er zurückschlägt".

jedną z jej cech charakterystycznych. U Bacha można zacytować np. w tejże Fudze b-moll zwrot następujący:



Interesuje tu fakt, że użycie tego dwugłosowego zamiennika jest zabiegiem, zmierzającym do zawoalowania równoległych kwint, jakie powstawałyby pomiędzy tenorem i sopranem.

I w muzyce wokalnej drugiej połowy XVIII w. spotkamy liczne przykłady stosowania zamiennika, z jednoczesnym występowaniem pozornego brzmienia ukośnego w akompaniamencie. Przykładem niechaj służy wyjątek z arji kompozytora francuskiego P. A. Doménique Della Maria (1769—1800):

Ariane. Słowa Ph. de la Madelaine.

Chant

Che-veux é - pars et de - - - mi - nu - - e,

Piano

Prześliczny zamiennik stwarza wariacyjną odmianę w temacie Fugi h-moll (W. Cl. I), w kodzie:

t.74-76

temat

Tematowe c^2 prowadzi na h^1. Zamienna ta rozwinęła się tu w $Z\breve{1}$ (c^2-ais^1) do h^1. Sopran przejął temat od altu i ozdobił zamiennikiem to ostatnie, niepełne wystąpienie tematu. Harmonicznie to h^1 staje się składnikiem akordu $(VII^7)D$; zwraca uwagę przerzut fis na Fis w basie (zamienna do Eis!). Wobec przetrzymania cis^1 w tenorze akord ten rozwija się w $(D^{9}_{-5-})D$ i wprowadza na D^7 — T^+.

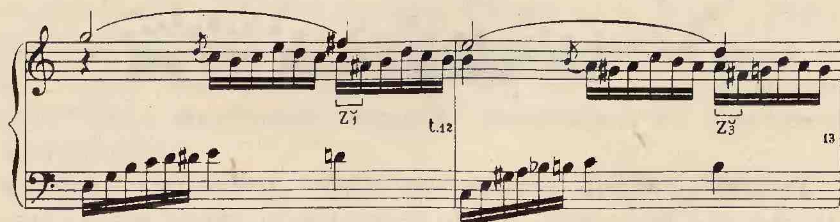
W twórczości Haydna zamiennik występuje dość rzadko. Dadzą się znaleźć przykłady, wykazujące tenże sposób jego wprowadzania i użycia. Podaję tu dwa przykłady, wyjęte z sonat fortepianowych:

Sonata B-dur (wyd. Petersa nr 18) — Moderato.



Spostrzegamy tu w sopranie, w głównej linii melodycznej zamienniki wchłonięte przez melodię.

Sonata G-dur (wyd. Petersa nr 16) — Adagio.



Zamienniki występują tutaj wcielone w figurację głosu środkowego. U Mozarta zamiennik pojawia się częściej niż u Haydna i tworzy ustalający się w dłuższe szeregi rozwojowe czynnik strukturalny melodii. Zauważmy np. w Wariacjach z r. 1784 „Unser

dummer Pöbel meint“ cały 4-takt, zbudowany z zamienników, konstruujących przenośne fale akordowe:



W różnych zastosowaniach spostrzegamy zamiennik w Wariacjach Mozarta na temat Menueta „de Mr. Fischer“ np. w Var. III t. 17, Var. XVIII t. 20, Var. XI t. 37—38.



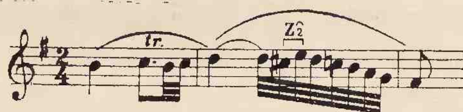
Podobne, niekiedy szersze stosowanie zamiennika spotykamy u Beethovena. Staje się on często elementem struktury tematu głównego utworu, jak np. w Allegro Sonaty op. 10 nr 2:



Niekiedy nasila napięcie harmoniczne, jak w Adagio sostenuto Sonaty op. 106:



Także staje się czynnikiem, organizującym ornamentykę w formach, do których zbliża się już ornamentyka Chopina. W Rondzie G-dur op. 51 nr 2, zamiennik $Z\widehat{2}$ (wzgl. $Z\widehat{1}$), włączony w ornamentalne wypełnienie seksty d^2-fis^1, towarzyszy wszystkim wystąpieniom tematu, sekwensom głównego jego motywu i przekształceniom:



Por. takty 5—6, 25—30 itd.

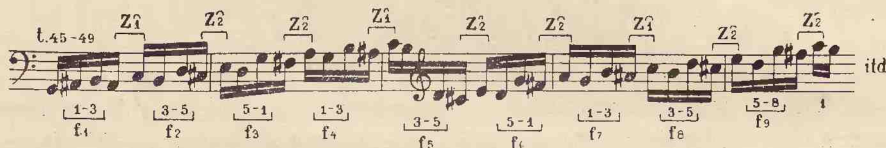
Najpospoliciej rozwinął się zamiennik w powyżej zauważonych u klasyków wiedeńskich formach zastosowania u C. M. Webera. Kompozycje jego są przepełnione strukturami melodycznymi, zarówno tworzącymi główną tematykę utworów jak i poboczne, akompaniamentowe i zdobnicze warstwy, z włączonymi w nie typowymi zamiennikami. Jako wzór może tu służyć popularne Perpetuum mobile z Ronda Sonaty fortepianowej C-dur op. 24, gdzie zamienniki „płyną", jako nieodzowny składnik przenośnych fal oktawowych i akordowych:



Temat tworzy tu toczek c^3-g^2, przenośna fala akordowa o 3 fazach w dół g^2-e^2, e^2-c^2, c^2-g^1, których pierwsze dźwięki zdobione są zamiennikami, oraz toczek chromatyczny w górę.

Drugą, typową dla Webera postać dają szeroko rozwinięte fale akordowo-oktawowe (a więc wielofazowe), zdobione zamiennikami:

Perpetuum mobile, t. 45—49:



Ten najpobieżniejszy przegląd form absorpcji przednutki podwójnej przez linie melodyczne główne, struktury ornamentalne lub akompaniament, zaobserwowany u kompozytorów *przed* Chopinem, wystarcza dla stwierdzenia, że rozwój tych form melodycznych ograniczał się u nich do najprostszych sposobów wchłaniania elementarnego zjawiska przednutki podwójnej. Dalsze formy *rozwojowe* zamiennika są niewątpliwie twórczym czynem, wynalazkiem Chopina i do nich w dalszym ciągu rozważań przejdziemy.

4

Pierwszą z form rozwojowych zamiennika jest w strukturach melodycznych Chopina *zestawianie* zamienników jednego z drugim, zdobienie jednego zamiennika drugim. Jeśli zamiennik, wchłonięty przez melodię, przedstawia element już całkowicie resorbowany przez melodię, ale *genetycznie zdobniczy*, to zamiennik do zamiennika jest zdobnictwem *sui generis*, zdobnictwem *drugiego* rzędu, piętra, poziomu.

Najpospolitszą formą takiego dwupoziomowego zdobnictwa u Chopina jest struktura, w której *wewnątrz pierwszego* zamiennika znajduje się *drugi* zamiennik. W tym wypadku *drugi* zamiennik jest zamiennikiem do *drugiego składnika pierwszego* zamiennika. Ten właśnie drugi składnik prowadzi dopiero na dźwięk *zdobiony*.

Rozważmy teoretycznie strukturę $Z_{\widehat{3}}$ do Z_2 lub $Z_{\widehat{2}}$ do $Z_{\widehat{1}}$ dla pewnego dźwięku. Dla dźwięku np. f^1 będzie to:



Podaliśmy tu dwa dowolnie wybrane przykłady; może ich być znacznie więcej. Np. $Z_{\widehat{1}}$ do $Z_{\widehat{1}}$ daje układ: c^1-f^1-$asas^1$-ges^1-f^1 itd.

Zauważmy, że tego rodzaju układy, jako zdobnicze, są zasadniczo niezależne od wyznacznika funkcji, jakim dźwięk f^1 może być harmonizowany. Oczywiście, że wybór wyznacznika zależy od układu harmonicznego całej jednostki okresowej, w której dany dźwięk, jako składnik melodii, zajmuje określone miejsce i spełnia wyznaczoną melodycznie rolę.

Przykłady stosowania takiego złożonego zamiennika, znajdujemy w strukturach melodycznych środkowej części Scherza b-mol op. 31.

Po raz pierwszy pojawia się ten zamiennik w t. 310 utworu w alcie:



Właściwym składnikiem akordu cis‾ jest tu w tym głosie tylko drugie gis^1, ostatni dźwięk trioli; $fisis^1$-a^1 jest to $Z_{\widehat{1}}$ do gis^1, zaś gis^1-h^1 jest Z_2 do a^1 [22]).

---

22) Znakować zamienniki złożone należy: $Z_{\widehat{x-y}}$, $Z_{\overset{\smile}{x-y}}$, $Z_{\overset{\frown\smile}{x-y}}$ i $Z_{\overset{\smile\frown}{x-y}}$. Na przykład $Z_{\overset{\frown\smile}{2-1}}$ do c^1 znaczy układ: des^1-ais^1-cis^1-h-c^4. Że takie ornamentalne układy, pomimo ich pozornej sztuczności, występują realnie u Chopina, niechaj dowodzi następujący przykład z Bolera op. 19, t. 86—87:



Zauważymy także, że w całej tej fioriturze składnikami akordu e^{7-9} są tylko gis^1, h^1, d^2 i f^2, reszta to element zdobniczy.

22*

W t. 312 i 314 tenże $Z_{\overset{\frown}{2-1}}$ zdobi dźwięk gis^1; w t. 316 przenosi się na cis^2:



W t. 318 i nast. zamiennik złożony powtarza się, choć cis^2 uzyskuje inne harmoniczne znaczenie, już jako kwinta akordu fis^-.

Nową formę zamiennika złożonego spotykamy dopiero w t. 332:



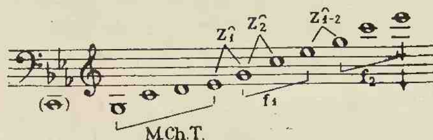
Mamy tu $Z_{\overset{\frown}{4-2}}$ do h^1; jest ono pryma akordu h^+.

Elementem więc strukturalnym melodyki całego 24-taktowego okresu Scherza (t. 310—333) jest zamiennik złożony, a w swym charakterystycznym wyrazie wybija się ponad właściwą melodię, złożoną z opadających toczków sopranu: gis^2-fis^2-e^2 i e^2-dis^2-cis^2 w cis-moll lub cis^3-h^2-a^2 i a^2-gis^2-fis^2 w f-moll. Dalszy okres Scherza (t. 492—515) przynosi stale $Z_{\overset{\frown}{2-1}}$ do prymy lub kwinty użytych wyznaczników funkcyjnych oraz $Z_{\overset{\frown}{4-2}}$ do tercji (t. 506, akord c^-), wreszcie ostatni 40-taktowy okres Tria (t. 544—583) zawiera od t. 552 tylko $Z_{\overset{\frown}{2-1}}$ do prymy i kwinty akordu f^+, wypełniającego pedałową dominantową nutę przed repryzą. Tylko w t. 548 pojawia się do kwinty akordu es^- postać $Z_{\overset{\frown}{3-2}}$. Melodyczne działanie tego zamiennika złożonego jest tu, jako niewątpliwie głównego czynnika organizującego zjawisko melodyczne, decydujące, a wzmocnienie go od t. 552 podwojeniem oktawowym, poparte efektownym dynamicznym opadem od ff do pp, z którym współdziała swą gromadzoną jakby w przyczajeniu się energią „powrotu" pedałowa nuta dominantowa, wytwarzają w całości to osobliwe piękno, jakim tchnie ta jedna z naj-

wspanialszych chopinowskich repryz i jej przygotowanie[23]). Zanim przejdziemy do dalszych form resorpcji zamiennika w melodii, zauważyć należy, że już z powyżej omawianych Chopin tworzy niekiedy przedziwne „cacka“ swej ornamentalnej melodii, jakim jest np. prześliczny wzlot ostatniej melodycznej struktury Nokturnu c-moll op. 48, nr 1 (t. 75—77):

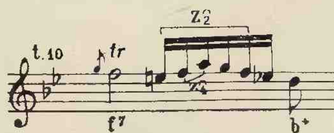


Jest tu forma mieszana, a składają się na nią zwykła przednutka, zwykłe zamienniki, ale i zamiennik złożony. Obraz analityczny jest taki:

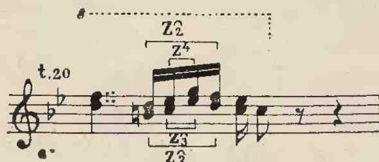


---

[23]) P i e r w s z y zamiennik złożony spotykamy u Chopina w Introdukcji do op. 2 Wariacji „La ci darem la mano" z r. 1827 w t. 10 w zdobniczej sekstoli:



Widzimy tu rozpięty pomiędzy głównymi składnikami melodii zamiennik, złożony z Z2̂ w Z4̂ oraz toczek przejściowy f^2-es^2-d^2; t. 20 tejże Introdukcji daje nam formę odwrotną Z4̂ w Z2̂, przy tym dwugłosowo (w dolnym głosie występuje Z3̂ w Z2̂). Należy zwrócić uwagę i na to, że p i e r w s z a tercja d^2-f^2 jest z a m i e n n ą do akordowej tercji c^2-es^2 (wobec harmonizowania przez c), a więc mamy tu zjawisko włączenia zamiennika złożonego p o m i ę d z y zamienną i składniki akordu.



Z chopinowskiego motywu w c-moll (1 . . . 5—8—9—10) rozwija się 2-fazowa fala przenośna oktawowa; ostatnie es^3 zostaje 2-oktawowym przerzutem zniżone do es^1 i wcielone do końcowego akordu. W pierwszej fazie fali kwintę g^1 zdobi $Z_{\widehat{1}}$, prymę c^2 — $Z_{\widehat{2}}$. Początek drugiej fazy przynosi $Z_{\widehat{2-1}}$, ale składnik $Z_{\widehat{2}}$ (b^2) przyjmuje kształt zwykłej przednutki. Nie zmienia to jego właściwej roli, jako składnika wewnętrznego zamiennika, a w przebiegu spokojnego szesnastkowego układu rytmicznego wprowadza jedynie urozmaicenie (zamiast możliwej tu także do zastosowania kwintoli).

Nie zawsze jednak włącza się jeden zamiennik w drugi w ten sposób, że ozdabia drugi jego składnik. Niekiedy staje się rzeczywiście zamiennikiem p r z e d zamiennikiem i zdobi p i e r w s z y jego składnik. Rozważmy np. t. 9 Nokturnu H-dur op. 9 nr 3. W pisowni zwykle stosowanej notowany jest następująco:



Podkład harmoniczny tworzą tu akordy h^{+} i $h_{\bar{5}>}$; składnikami tych akordów są niewątpliwie dźwięki dis^2 i d^2. Ale które? Pierwsze czy ostatnie w każdej zdobniczej kwintoli? Ponieważ kwalifikujemy niewątpliwie od razu te kwintole jako zdobnicze, a wiemy, że w przeważającej liczbie przypadków zdobnictwo (ścisłe lub wchłonięte) p o p r z e d z a ozdabiane centra melodyczne, przeto postąpimy słusznie, jeśli za centra melodyczne główne uznamy tu nie p i e r w s z e, ale o s t a t n i e dis^2 (wzgl. d^2) w każdej kwintoli. I w podanej wyżej pisowni tego taktu zauważymy bez trudu, że w pierwszej kwintoli mamy na początku jej $Z_{\widehat{1}}$ (dis^2-f^2) do e^2, ale to e^2 nie jest dźwiękiem akordowym, musi być więc nadal elementem zdobniczym. Jako taki, jest ono składnikiem nowego zamiennika, w tym wypadku $Z_{\breve{1}}$ (e^2-$cisis^2$) do dis^2. Nareszcie składnik akordowy! Jeśli zastosujemy tę samą interpretację zjawiska do drugiej kwintoli, to spostrzeżemy, że tylko błędna pisownia zaciemnia

właściwy obraz struktury ozdobników. Jeśli skorygujemy pisownię, to otrzymamy taki analityczny obraz całości:



W znakowaniu wyrażać będziemy ten typ zestawiania zamienników w następujący sposób: $Z^{\frown\smile}_{x,y}$ lub $Z^{\frown\smile}_{x,y}$. W danym wypadku zapiszemy więc wystąpienie tych zamienników jako: $Z^{\smile\frown}_{1,1}$, w obu kwintolach jednakowo. Bliskie omówionym powyżej postaciom zamienników złożonych są wypadki, gdy zamiennik dowolnego typu poprzedza nie zamiennik lub wkracza nie w zamiennik, ale w inny ozdobnik resorbowany, np. mordent. Takie właśnie zjawisko daje nam pod rozwagę wstępny 8-takt Walca F-dur op. 33 nr 3. Mamy tu s t o j ą c e, 3-fazowe f a l e zamienników, typu $Z^{\smile}_{1}$, poprzedzające mordenty. Mordenty te zdobią k a ż d y składnik chromatyzowanego toczka od c^2 do gis^2, dźwięku prowadzącego na a^2, jako pierwszego dźwięku głównego motywu okresu A tego Walca.



Analityczny obraz całego przebiegu melodii będzie więc taki:



Świetność nadaje tej gradacji nie tylko sama jej struktura melodyczna, ale i p r z y s p i e s z a n i e faz pochodu całości wzdłuż chromatyzowanego toczka. Można je wyrazić stosunkiem ciągłym: 4 : 4 : 2 : 2 : 2 : 1 : 1/3. Metryczna forma jest taka: mamy tu oczywiście 16 razy 3/8, n i e 8 razy 3/4!

Inny znowu rodzaj użycia zamiennika przynosi nam t. 151 i nast. tegoż Walca. By występujące tam zjawiska analitycznie wyrazić, musimy podać jeszcze jedno określenie nowego typu rozwojowej formy zamiennika.

Z a m i e n n i k i e m z ł ą c z o n y m nazwiemy zamiennik powstały z dwu zamienników w ten sposób, że d r u g i składnik p i e r w s z e g o zamiennika dowolnego typu jest jednocześnie p i e r w s z y m składnikiem zamiennika t e g o ż rodzaju, ale o d w r ó c o n e g o. Będzie to np. dla dźwięku c^1 układ des^1-h-des^1; des^1-h to $Z^{\smile}_{1}$, zaś h-des^1 to $Z^{\frown}_{1}$. Powróćmy teraz do wskazanych taktów Walca, których tekst nutowy jest następujący:



i rozpatrzmy przebieg zachodzących tu zjawisk ornamentalnych. Po akordowych składnikach f^1 i a^1 mamy zamiennik złączony $Z^{\frown\smile}_{1}$ (as^1-fis^1-as^1) do g^1; to g^1 jest dźwiękiem przejściowym pomiędzy akordowymi a^1 i f^1. Następujące g^1 to wychylenie mordentu górnego z f^1; ozdobione zostało $Z^{\smile}_{1}$, wreszcie fis^1 to przejściowy dźwięk chromatyczny do g^1. Jednocześnie w basie przesuwa się $Z^{\frown}_{2}$ do c (H-d). Harmonicznie tylko f^+ i f^9! Oto analityczne przedstawienie wyżej wypowiedzianej interpretacji:



W podanym powyżej określeniu zamiennika zmiennego, mówiliśmy, że drugi ze składających się na ten rodzaj zamiennikowych zwrotów zdobniczych zamiennik jest odwrotnego r o d z a j u; zauważyliśmy niewątpliwie, że w omówionych przykładach jest on i tego samego typu. Przy tych założeniach zwrot p o w r a c a do punktu wyjścia. Ale możliwe są do pomyślenia i takie przypadki, że drugi zamiennik jest i n n e g o t y p u. Wtedy zwrot zamiennikowy nie powróci do punktu wyjścia, lecz utworzy się niezmiernie ciekawy układ. Okazuje się, że i taki zwrot stał się czynnikiem organizującym melodykę Chopina. Weźmy pod uwagę układ $Z^{\smile\frown}_{4,3}$ (nie $Z^{\smile\frown}_{4}$!) dla dźwięku np. e^1. Powstanie zwrot fis^1-d^1-f^1-e^1. Struktura jego wskazuje, że górna zamienna pojawia się tu w obu postaciach, dolna tylko w jednej. Wytwarza się dzięki temu nasilenie ciążenia do dźwięku ozdabianego z góry, przy luźniejszym działaniu jednej tylko zamiennej dolnej. Można więc z góry przewidywać, że tego rodzaju

zwroty pojawić się muszą w tych wypadkach, w których ta pierwsza górna zamienna przedstawia w danym kompleksie melodyczno-harmonicznym wyjątkowo silne napięcie i przejście z niej na dźwięk zdobiony jest sprzeczne z innymi siłami, kierującymi jej ruchem, a więc wymagające złagodzenia. Jeśli podany przykład zlokalizujemy w C-dur, zrozumiemy łatwo, że to fis^1 (lidyjska kwarta!), wyraz ciążenia ku g^1, z wielkim trudem może być poprowadzone nawet jako element wtóry, zdobniczy na e^1, domaga się więc przejścia przez f^1 (ale nie bezpośrednio, lecz raczej za cenę skoku na d^1 i odwrócenie ruchu ku *najbliższej* zamiennej do e^1, a więc f^1). Rozpatrzmy to na przykładzie realnej struktury chopinowskiej. W Mazurku C-dur op. 56 nr 2 spotykamy tę właśnie strukturę: większość chopinologów traktuje ją jako zwrot *lidyjski*, a więc uważa fis^1 jako jeden z 7 składowych, *równouprawnionych* dźwięków gamy lidyjskiej c-d-e-fis-g-a-h-c. To równouprawnienie rozumiane jest tak, że w tym wypadku *każdy* z tych dźwięków *może* być składnikiem wyznacznika funkcji; śladem tego i harmonizacja tego 4-taktu pojmowana jest zwyczajowo jako T—(D^7)D—D^7—T. Przypomnijmy tu tekst nutowy:



Podana powyżej interpretacja harmoniczna jest w zasadzie słuszna, ale mamy tu właściwie dwie oddalone od siebie warstwy *melodyczne*: dolną reprezentuje *tylko* kwinta C—G, górna jest *dwugłosem* o ciekawej strukturze, wynikającej z materiału melodycznego motywu chopinowskiego. Oto jej obraz analityczny:



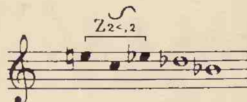
W dolnym głosie jest to toniczny motyw chopinowski w C-dur z wycinkiem tercji pomiędzy 4 i 6 składnikiem (g-a-h-c^1-e^1, bez

d^1!), w górnym subdominantowy z wycinkiem dwu tercji (1—3 i 3—5), czyli c^1-e^1-g^1-a^1 (to a^1 motywu zdobi i podkreśla mordent). Ze skrzyżowania tych wycinków powstaje typowy zasięg nony g-a^1, a wskazane zamienniki i przerzut wytwarzają ostateczny kształt motywu. Ze spotkań różnych składników snutych motywów jednocześnie wynikają dwugłosy, które niekoniecznie muszą być interpretowane harmonicznie (tak jak to się dzieje we wzorze ludowym, którego ten Mazurek, jak i każdy inny mazurek Chopina, jest odbiciem).

Podkreślić także należy, że elementy zdobnicze, podane w obrazie analitycznym, występują tylko w głosie górnym, dolny zaś reprezentuje jedynie uzupełnienie tego ludowego duetu na tle basetlowej kwinty. Jeszcze ciekawszą formę zamiennika zmiennego znajdziemy w Mazurku As-dur op. 17 nr 3 (t. 18, 20, 21, 22):



Pierwszy składnik zamiennika dolnego (e^2) tworzy z dźwiękiem zdobionym (des^2) sekundę zwiększoną i wymienia się na $Z\widehat{2}$. Znakować go więc należy $Z_{\breve{3}<,\widehat{2}}$ [24]).



W zamiennikach zmiennych interpretujemy powstającą tutaj triolę zdobniczą w ten sposób, że uznajemy drugi dźwięk pierwszego zamiennika za pierwszy drugiego. Takie łączenie nazwać można obrazowo łańcuchowym [25]). Jeżeli ten sposób łączenia

---

24) W pracy „Mazurki Chopina", t. I. Analiz, str. 111, nazwałem tenże zwrot zamiennikiem podwójnym. Użyte tutaj określenie precyzuje jeszcze dokładniej daną formę zamiennika. Zamiast wyliczonych tam sekund wielkiej i małej, jako cechy zamiennika podwójnego w ogóle, mamy tu sekundy zwiększoną i wielką. Określenie „zmienny" mówi o następstwie po sobie dwu rodzajów zamiennika, nie typów.

25) Uzasadnić można wybór tego przymiotnika tym, że w łańcuchu występuje zachodzenie jednego z jego ogniw na drugie, a więc powstają odcinki prostej, wspólne dla następujących po sobie bezpośrednio ogniw.

większej ilości zamienników powtarza się, powstają układy, które nazwać możemy szeregami lub łańcuchami. W melodyce Chopina odgrywają one zarówno w strukturze głównej linii melodycznej jak i fioritur, nierzadko i akompaniamentu znaczną rolę, należy więc przyjrzeć się nieco bliżej prawom ich rozwoju i warunkom powstawania.

„Chromatyczne“ szeregi „małych sekund“ — to właśnie jedna z postaci takich łańcuchowych szeregów zamiennikowych. Jeżeli ponumerujemy kolejno 12 dźwięków temperowanej skali muzycznej (tymczasem nie zwracając uwagi na ich pisownię!), to możemy wyodrębnić tu tylko dwa różne szeregi:

1) 1—3, 2—4, 3—5, 4—6 itd.
2) 2—1, 3—2, 4—3, 5—4 itd.

Zauważymy od razu, że różnica pomiędzy nimi polega tylko na pierwszym dźwięku.

Następstwo 1—3—2 możemy traktować jako $Z_{\widehat{1}}$ do 2, następstwo 2—4—3 jako $Z_{\widehat{1}}$ do 3! itd. Mamy więc tu realnie łańcuch zamienników $Z_{\widehat{1}}$, w którym każdy kolejno zdobiony tym zamiennikiem dźwięk skali temperowanej jest jednocześnie pierwszym dźwiękiem zamiennika do dźwięku bezpośrednio po nim następującego. Z teorii zamiennika wynika, że jest on zawsze tercją, nigdy sekundą, gdy więc zastosujemy przyjętą pisownię chromatyzowanej skali, spotkamy się z następującymi trudnościami. Zrealizujmy w pisowni pierwszy szereg z powyżej ustalonych od c. Napisać musimy c-eses-des, dalej des-feses-eses, eses —?!, szereg się przerywa brak w pisowni geses!

Możemy jednak postąpić inaczej. Zgrupujmy po dwa zamienniki w jedną całość i rozpocznijmy pisać drugi z podanych szeregów. Otrzymamy (skoro piszemy teraz od c, jako drugiego dźwięku skali temperowanej, to pierwszym będzie H!):

$Z_{\widehat{1}}$	$Z_{\widehat{1}}$	$Z_{\widehat{1}}$	$Z_{\widehat{1}}$
c H des c	d cis es d	e dis f e	fis eis g fis(!)
f_1	f_2	f_3	f_4

	$Z_{\widehat{1}}$	$Z_{\widehat{1}}$	
(enh. zmiana gis na as)	as g bb as	b a ces¹ b ‖ c¹	itd.
	f_5	f_6	

Spostrzegamy, że fazy szeregu przebiegają według składników gamy całotonowej, że bez enharmonicznej zmiany w pisowni szereg nie doprowadziłby w ogóle nigdy do górnej oktawy dźwięku początkowego (z c^x prowadzi do his^x , nie do c^{x+1}), wreszcie, że praktycznie istnieją tylko dwa takie szeregi, r ó ż n e, gdyż pierwsza faza trzeciego będzie już drugą fazą pierwszego. Rozpatrzmy teraz konkretny przykład zastosowania tego szeregu u Chopina. Tworzą go np. t. 17—18 Etiudy c-moll op. 10 nr 12. Chopin przerywa szereg na fazie 4-tej i w niezmiernie ciekawy sposób powraca do r ó w n o w a g i następstwa D^6_4 — D, zakłóconej przez wystąpienie tego szeregu. Zmienia bowiem Z1 na Z3 w chwili wprowadzenia enharmonicznej zmiany w pisowni.

Układ szeregu jest taki:

$\widehat{Z_1}$ $\widehat{Z_1}$ $\widehat{Z_1}$ $\widehat{Z_1}$ $\widehat{Z_1}$

(G-G) c H des c   d cis es d   e dis f e   fis eis g fis [26]) (!)   as g b as

f_1 f_2 f_3 f_4 f_5

(od g do G gama harmoniczna w dół) G—F—D motyw harmoniczny do C [27]).

Zgodnie z prawem rozwoju tego szeregu f_5 powinna być gis fisis a gis; oddaliło by to przebieg melodyczny od przebiegu harmonicznego D^6_4 —D. Chopin przekształca więc tę fazę przez wprowadzenie $\widehat{Z_3}$, a pisownia zmienia gis na as. Możemy więc całą strukturę na początku t. 18 traktować jako ornamentalne opisanie g (fis-as to $\widehat{Z_1}$ do g), a więc uznać g za składnik głównej melodii.

Po wyeliminowaniu całego zdobnictwa otrzymamy taki układ melodii podstawowej:

$\widehat{Z_1}$

(C)—G—c—d—e—(fis—gis)—g!

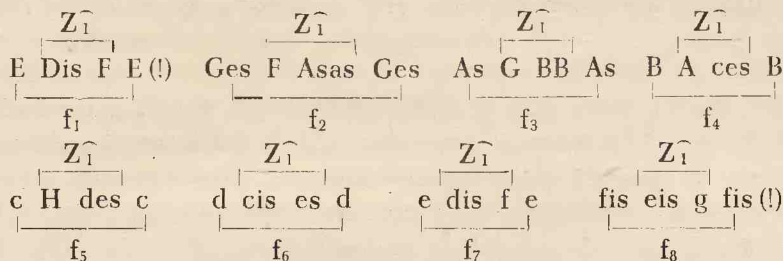
Jest to motyw chopinowski rozszerzony do duodecymy! I na jego przebiegu dwupoziomowa ornamentyka [28]).

26) tak należy poprawić pisownię tej fazy; u Klindwortha i w innych wydaniach nieprawidłowo ges-f.

27) dla jasności obrazu dodaje, że drugie as t. 18 należy jeszcze traktować, jako element zdobniczy, od g bowiem schodzi dopiero gama harmoniczna do G, z którym wiąże się łańcuchowo harmoniczny motyw D^7, prowadzący do C. Oktawy es w górnym głosie, to zamienna seksta do kwinty dominanty.

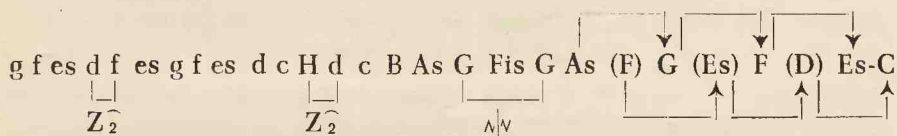
28) B r o n a r s k i („Harmonika Chopina", 75 i 410) zwraca tylko uwagę na formę użytej tu skali harmonicznej i stwierdza, że dźwięk b jest uboczny, a h—akordowy.

Jeszcze wspanialej rozwinął się tenże szereg w t. 73—76 tejże Etiudy. Szereg wychodzi z E, a chcąc zdobyć większą „perspektywę" dla wytworzenia większej ilości faz, już w drugiej fazie wprowadza enharmoniczną zmianę:



as g b as — g.

Opad gamy, tym razem melodycznej (w t. 76 D^7 już „przebrzmiewa" i zetknięcie b z h nie jest tak bezpośrednie), przerywają zamienniki, zdobi je mordent dolny i uzupełniają zamienne. Powstaje linia opadu zmienna i fantastyczna:



Ostatnie Es to „cień" chopinowskiego akordu. Słyszymy je wszakże na tle „ideowo" brzmiącego akordu D^7.

Zastanawia początkowe E szeregu. Jest ono w jawnej sprzeczności harmonicznej z długo, przez dwa takty (73 i 74) brzmiącym es^1 altu. Dlaczego Chopin rozpoczął snuć ten szereg od E, zamiast wyprowadzić go z Es? Skąd ten niespotykany nigdy fakt jednoczesnego wprowadzenia D^6_4 i $D^{6>}_4$? Otóż, jak to wykazaliśmy powyżej, istnieją d w a tylko r ó ż n e szeregi o tej samej strukturze. Szereg z Es (bez względu na pisownię!) minąłby zamiennik fis-as (gis?), umożliwiający dogodne przejście w opad harmonicznej gamy c-moll! Prócz stwierdzenia tego f a k t u, można także przypuszczać, że Chopin „zapowiada" już w tym szeregu pojawienie się kadencji w dur. Wprawdzie wprowadzona plagalnie tonika dur w t. 79 przekształca się zaraz w $(D^{9>})S$, ale końcowa kadencja S-$\bar{S}$-T jest już tutaj „szkicowana". Wiemy, że osobliwością przebiegów harmonicznych planów Chopina jest konstruowanie ich na „daleką metę". Tą „metą" wydaje się w tej kodzie utworu właśnie dur-tonika, a „pomruk" tego harmonicznego spotkania się dwu tak silnie, tak

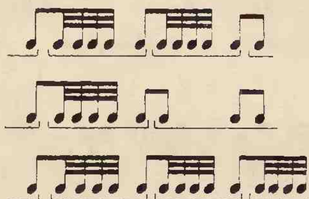
krańcowo odmiennych wyznaczników D, jak D^6_4 i $D^{6>}_4$, działa tu przepięknie! Niesie w sobie nowy wyraz tragizmu, którym cały ten utwór jest przepojony, wyrażony nie tylko przez nasilenia dynamiczne, wszystkie struktury melodyczne i omówione szeregi „chromatyzujące“, ale i ten harmoniczny „cierpki przysmak“!

7

Rozważmy teraz jeszcze kilka przykładów użycia zamienników w strukturze melodycznej, przy tym takich, gdzie zamiennik przyłącza się do pewnej struktury melodycznej, jako czynnik s t a ł y, konsekwentnie organizujący wszystkie fazy rozwoju danej struktury. Taką właśnie strukturę mają okres C^1 (t. 83—102) i C^2 (t. 111—126) Poloneza fis-moll op. 44.

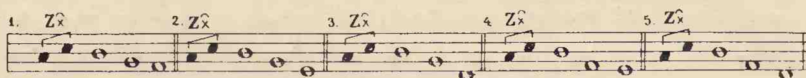
Okresy te mają za podstawę:

1) trzy różne układy rytmiczne:



(tylko w zakończeniu okresu C^2 w t. 125—126)

2) charakterystyczny motyw cząstkowy, przedstawiający jedną z następujących 5 struktur:



Za podstawową strukturę można tu uznać strukturę 2, a pozostałe traktować jako formy rozwojowe. Istotnie, podane poniżej zestawienie i l o ś c i wystąpień każdej z tych form dowodzi słuszności tego stanowiska.

Struktura	1	występuje w	4	taktach	(91, 100, 115, 124)
,,	2	,,	20	,,	(83—87, 93, 94, 96, 97, 99, 101—102, 111, 117, 118, 120, 121, 123, 125, 126)
,,	3	,,	9	,,	(88—90, 92, 95, 112—114, 116)
,,	4	,,	2	,,	(98 i 122)
,,	5	,,	1	,,	(119)

Rzut oka na każdą z tych struktur oraz na zestawienie ilości ich wystąpień poucza, że harmoniczna interpretacja nie nastręczy trudności dla struktur 2, 3, 5. Będą to na pewno trójdźwięki! A pierwsze (w danym układzie) dźwięki będą to: kwinta (w strukturze 2), tercja (w 3), pryma (w 5) akordu majorowego lub minorowego, ozdobione jakimś zamiennikiem.

Natomiast struktury 1 i 4, w których pojawiają się sekundy, budzą zaciekawienie co do ich harmonicznego „oblicza".

Rozważmy strukturę 1. Lokalizuje się ona jako: c^1-e^1-d^1-h-a (wzgl. o oktawę wyżej). Konsekwencja struktury zwrotu nasuwa konieczność traktowania c^1-e^1 jako zamiennika, a więc d^1, h, a są to dźwięki akordowe. W taktach 91 i 115 powtórzenia tego zwrotu poprzedzają oktawy podwójne, a zakończają pojedyncze oktawy d. Harmoniczna interpretacja jest więc prosta: jest to $S^{-6}_{\substack{-3-\\5}}$ (bez tercji, w drugim przewrocie) w A (a). Natomiast w t. 100 i 124, gdzie zwrot się nie powtarza, poprzedza go podwójna kwinta d-a, następują po nim pojedyncze oktawy d-a, ale... i oktawa e! Budzić ona może wątpliwość, czy i tutaj może być słuszna ta sama interpretacja harmoniczna. By usunąć i tę wątpliwość, należy porównać układy każdej ostatniej oktawy we wszystkich taktach okresów z pierwszą oktawą taktów bezpośrednio następujących. Zauważymy wtedy, że te ostatnie w taktach oktawy są:

1) kwintami do prym akordów następnego taktu (np. t. 83-86, e do a lub w t. 94—95, c do f!), przy czym rzeczywiście pojawiają się akordy, na tej prymie oparte,

2) dźwiękami akordowymi (np. t. 88, 89 itd.),

3) kwintami do prym akordu, ale zamiast oczekiwanego akordu pojawia się inny, w którym ta oczekiwana pryma jest innym jego składnikiem (np. w t. 87 e jest kwintą do a, ale a jest w t. 88 nie prymą, ale także kwintą S^{-}) [29]).

W omawianych strukturach t. 100 i 124 zachodzi pierwszy wypadek: e jest kwintą, wyprzedzającą pojawienie się akordu a^{-}.

Większą trudność nastręczają takty 98 i 122. Pisownia gromadzi w tych taktach es i dis. Które z tych enharmonicznych oznaczeń tego samego dźwięku jest poprawne, które błędne?

---

[29]) Szczegółowe przedstawienie konstrukcji i struktur tych okresów znajduje się w pracy J. Miketty „Polonezy Chopina" (Tom II „Analizy i objaśnienia dzieł wszystkich Fryderyka Chopina").

Rozważmy przebieg harmoniczny od t. 95. Mamy: w t. 95—f^+ t. 96—d^- zmienione na b^+, t. 97—f^7; oczekujemy rozwiązania tej wtrąconej dominanty septymowej do b^+ (zamiennik $Z_{\widehat{2}}$ do es nie budzi żadnej wątpliwości). Ale to rozwiązanie nie następuje; po akordzie f^7 następuje niewątpliwie $S^{-6}_{\ 1<}$ (w a-moll) z tercją w basie. W jaki sposób nastąpiło to przekształcenie? Oto kwinta c ulega alteracji na ces, następuje częściowa enharmoniczna przemiana (ces-es na h-dis). Zamiennik $Z_{\widehat{2}}$ do septymy es akordu f^7 jest tu już zamiennikiem do alterowanej prymy akordu $d^{-6}_{\ 1<}$. Prawdopodobnie Chopin zawahał się (a także kopiści i wydawcy Poloneza?), by t a k napisać t. 98 i 122:



Ale taka pisownia przywróciłaby tu logikę przebiegu harmonicznego i ułatwiała jego interpretację!

Oto przebieg harmoniczny obu okresów z wykazaniem zamienników:

Okres c¹ (t. 83—102)

	$Z_{\widehat{2}}$	$Z_{\widehat{2}}$	$Z_{\widehat{2}}$	$Z_{\widehat{2}}$	$Z_{\widehat{2}}$	$Z_{\widehat{2}}$	$Z_{\widehat{2}}$	$Z_{\widehat{2}}$	$Z_{\widehat{4}}$	$Z_{\widehat{2}}$
A:	T	. .	. .	. .	. .	S^-_5	$S^{3<}_{5\ 1<}$	S^-_5	$S^{-6}_{-3-\ 5}$	S^-_{5-1}
	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92

	$Z_{\widehat{3}}$	$Z_{\widehat{3}}$	$Z_{\widehat{2}}$	$Z_{\widehat{2}}$	$Z_{\widehat{2}}$	$Z_{\widehat{2}}$	$Z_{\widehat{3}}$	$Z_{\widehat{4}}$	$Z_{\widehat{3}}$	$Z_{\widehat{3}}$
a:	T^-	T^-	T_{VI}	. . S^{II}	$(D^7)S^{II}$	$S^{-6}_{\ 1<}$ $3>$	$D^{6>}_4$	S^{-6}	T^-	. .
	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102

Okres c² (t. 111—126)

	$Z_{\widehat{2}}$	$Z_{\widehat{2}}$	$Z_{\widehat{2}}$	$Z_{\widehat{2}}$	$Z_{\widehat{3}}$	$Z_{\widehat{2}}$	$Z_{\widehat{3}}$	$Z_{\widehat{3}}$
A:	T	S^-_5	$S^{3<}_{5\ 1<}$	S^-_5	$S^{-6}_{-3-\ 5}$	S^-_5	T^-	. .
	111	112	113	114	115	116	117	118

	$Z_{\widehat{2}}$	$Z_{\widehat{2}}$	$Z_{\widehat{2}}$	$Z_{\widehat{2}}$	$Z_{\widehat{3}}$	$Z_{\widehat{4}}$	$Z_{\widehat{3}}$	$Z_{\widehat{3}}$
a:	T_{VI}	S^{II}	(D^7) S^{II}	$S^{6}_{1<}$ $3>$	$D^{6>}_4$	S^{-6}	T^-	. .
	119	120	121	122	123	124	125	126

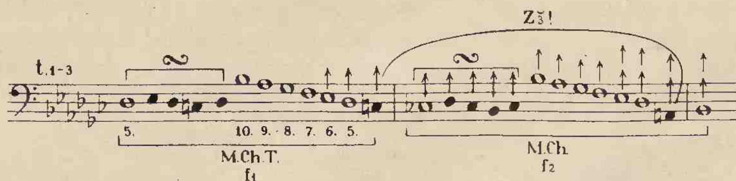
Podstawową formą konstrukcji jest tu 16-takt; okres C^1 jest z niewielką tylko zmianą równy okresowi C^2 (rozszerzonemu o wstępny 4-takt, mający formę fali stojącej). W przebiegu harmonicznym zauważamy osobliwość, polegającą na u n i k a n i u dominanty (prócz przejściowej, utkwionej pomiędzy wyznacznikami subdominanty, formy $D^{6>}_{4}$ w t. 99 i 123). Nawet wtrącona dominanta w t. 97 i 121 ulega p r z e k s z t a ł c e n i u, jak to widzieliśmy powyżej!

W zboczeniu na T$\overline{\text{VI}}$ także nie pojawia się dominanta. Harmonika tych okresów polega na wychyleniach subdominantowych, a ich napięciom towarzyszy stale zamiennik, dodający prześlicznej „ostrości" temu arcydziełu „tętniących" wspaniałym rytmem życia strof polonezowej opowieści.

Spostrzegamy genialną jednolitość koncepcji tego „wżartego" w ruch melodii zamiennika, widzimy, że jest on jednym z głównych czynników, organizujących b r z m i e n i e tego dźwiękowego o d b i c i a rycerskiej kawalkady!

Dla ścisłości trzeba zwrócić uwagę na użycie w s z y s t k i c h t r z e c h typów zamiennika górnego,) z wyjątkiem Z_1! Na 36 użytych zamienników, Z_2 występuje 22 razy, Z_3—10, Z_4—4. Dalej Z_2 zdobi 2 razy septymę, 4 razy tercję wielką, 6 razy tercję małą, 10 razy kwintę akordu, Z_3 z a w s z e kwintę (10 razy), a Z_4 zawsze prymę (4 razy) trójdźwięku.

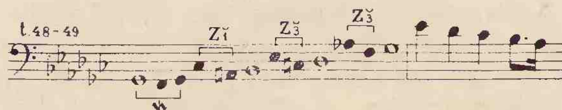
Zamiennikowe układy w p r o w a d z a j ą niekiedy w rozwoju utworu g ł ó w n y motyw okresu ś r o d k o w e g o. Tak np. w Impromptu Ges op. 51 struktura w e j ś c i o w e g o jednogłosowego 2-taktu zawiera z a m i e n n i k, chociaż rozwój swój zawdzięcza o b i e g n i k o w i górnemu i p r z e r z u t o w i; ale zamiennik ten w szczególny sposób r o z d z i e l a się pomiędzy k o ń c ó w k i każdej z jednotaktowych f a z tego wstępu; Z_3 do B podzielony jest pomiędzy końcówki faz (dźwięki: c t. 1 i A. t. 2!)



Materiałem melodycznym jest tu M. Ch. T. w formie wycinka 5—10, w górę i opadu 10—5 (rozszerzenie z des przez Ces do B; D^6_4, D^7!).

23

W p r o w a d z e n i e okresu B zawiera już pełny p r z e b i e g w c i e l a n i a zamiennika w melodię, w danym wypadku w zwykłą falę akordową:

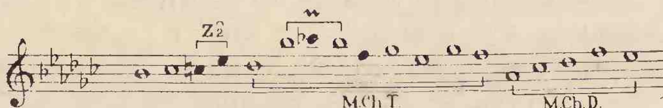


R o z w ó j melodyki okresu A tego utworu opiera się na M. Ch., ornamentalnie zdobionym. Genezą jego jest skrzyżowanie M. Ch. T. z M. Ch. D. [30]). Jak wiemy, z tego skrzyżowania wynikać może zasięg 9 lub 10. Tu mamy 10. Oba motywy wytwarzają całość melodyczną, jako niepełne z odwrotnie symetrycznymi wycinkami tercji:

M. Ch. T.: 5 6 7 8 . ' 10
M. Ch. D.: 5 . 7 8 9 10



Analityczny obraz taki:



Dowód, że c i es są tu elementem zdobniczym, zamiennikowym, mamy w t. 11 utworu, gdzie pojawia się motyw dwugłosowo. Powstają zamienniki: w alcie a^1-ces^2, w sopranie c^2-es^2. Ukośne brzmienie ces^2-c^2 jest charakterystyczną c e c h ą dwugłosowych układów zamiennikowych.

8

Podana powyżej bardziej szczegółowa analiza roli zamiennika w strukturze melodycznej u Chopina nie wyczerpuje jeszcze wszystkich rozwojowych form zamiennika. Dla ilustracji formy z a m i e n n i k a r o z s z e r z o n e g o, do której teraz przechodzimy, przypatrzmy się bliżej strukturze melodii utworu, całkowicie „przesiąkniętej“ zamiennikami, Preludium fis-moll [31]).

[30]) Por. szkic o motywie chopinowskim. W ogóle lektura jednego z publikowanych tu szkiców uzupełnia rozważania, zawarte w drugim.

[31]) W ó j c i k ó w n a poddała „arabeski“ tego Preludium dokładnej analizie w swej „Melodyce Chopina“ (por. str. 99—100), ale nie podjęła sprawy zamiennika i nie sprecyzowała wobec tego właściwej formy struktury melodycznej tego utworu.

Struktura „fioritury“, towarzyszącej stale głównej melodii utworu i oplatającej się wokół niej, polega między innymi na wprowadzeniu zamiennika górnego do d r u g i e g o składnika f a l i opisującej wyznaczniki funkcyjne. Układ jest 8-dźwiękowy. Pierwszy i siódmy dźwięk są składnikami melodii głównej, drugi i ósmy przerzutami tych składników do oktawy górnej. Istotnym więc, po usunięciu tych elementów w t ó r n y c h, jest następujący obraz analityczny w z o r u całej struktury:



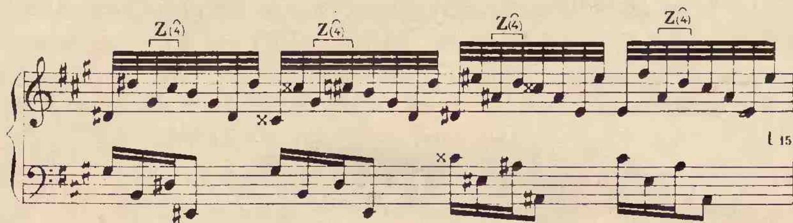
Ale struktura ta w swej pierwotnej postaci utrzymuje się tylko w pewnych odcinkach Preludium, w innych ulega niezmiernie ciekawym przemianom. W tej pierwotnej postaci spotykamy ją pod koniec utworu, w taktach 27—32 i od nich najłatwiej rozpocząć jej analizę:

Sprawa komplikuje się np. w t. 15—18. W miejsce zwykłego zamiennika górnego któregokolwiek typu pojawia się zamiennik, który nazwać wypada z a m i e n n i k i e m r o z s z e r z o n y m.

Jak to słusznie spostrzega Wójcikówna [32]), „istotną jest w przednutce podwójnej (a więc i w zamienniku jako przednutce podwójnej, resorbowanej przez melodię) tylko sekunda górna, albowiem pierwszy dźwięk przednutki jest z m i e n n y itd...“, spotykamy tu

32) Por. początek tego szkicu.

zjawisko rozszerzenia zamiennika do kwarty, a pierwszy jego składnik (zaś trzeci składnik wzoru) traci swe znaczenie „zamienne" i staje się składnikiem wyznacznika funkcyjnego, który wprowadza przebieg harmoniczny.



Podobne rozszerzanie zamiennika w strukturze melodycznych motywów Chopina spotykamy nierzadko. Zacytować można np. Mazurek H-dur op. 63 nr 1, w którym w środkowym okresie C spotykamy wyrosłą genetycznie ze zwykłego zamiennika formę zamiennika rozszerzonego do kwarty i seksty. Zamiennik Z 2 (użyty w Kodzie Mazurka dla konstrukcji sekwensu, por. t. 96 nast.), przyjmuje w odwróceniu postacie rozszerzonych zamienników [33]). Do wyżej analizowanych postaci zamiennika i form jego absorpcji przez melodię przybywa i ta postać, odgrywająca znaczną rolę strukturalną i konstrukcyjną.

9

W większości wypadków zamiennik jest uniezależniony od przebiegu harmonicznego. Tworzy zjawisko par excellence melodyczne. Wybór przez kompozytora wyznaczników funkcyjnych dla harmonizacji melodii opiera się na przebiegu melodii lub też odwrotnie, melodia wypada z ruchu harmonicznych przemian.

Gdy jednak zamiennikowe układy, zwłaszcza drugiego poziomu, a więc włączane do składników innych zamienników lub innych ozdobników, dzięki specjalnym warunkom harmonizacji włączają się w struktury akordów, powstają dysonansowe układy o wielkiej sile napięcia i potędze wyrazu.

Tak np. zamienniki włączone jako element wtórny do układów zdobniczych formy mordentu, wywołują potężne gradacje emocjonalne, zwiększają „tragizm" utworu.

---

33) Por. analizę tego Mazurka w pracy J. Miketty „Mazurki Chopina", str. 358—366.

Tak jest w Polonezie c-moll op. 40 nr 2; porównajmy t. 3—6 z t. 101—104 tego Poloneza:



Melodia homofonicznego akompaniamentu, pokrywająca przepiękną, gdyż na motywie chopinowskim opartą (1, 5, 10 itd. w c-moll!), główną melodię Poloneza, składa się z powtarzanego dźwięku g^1, pokrytego w t. 5—6 jedynym wychyleniem przez h^1 do c^2. W t. 101—104 podlega ona *mordentowemu* wychyleniu do as^1; to mordentowe as^1 ozdabia teraz $Z_{\widehat{2}}$! (dźwięki g^1-b^1).

Już pierwsze g^1 taktu 101 traci swe *melodyczne* znaczenie, staje się bowiem składnikiem zamiennika, toż samo powiedzieć należy o następnych g^1 taktów 102 i 103 (tę przemianę wskazuje łuk). Jakiż wspaniały tragizm powstaje tu przez stykanie się zdobniczego, zamiennikowego b^1 z H i C! Tym bardziej, że całość słyszymy pionowo, nie poziomo, te kunsztowne struktury melodyczne zespalają się z podkładem harmonicznym w jedną *akordową* całość. Jakże olbrzymie napięcie energetyczne, a w działaniu jego emocjonalne, ładuje w tej nowej wersji tego samego okresu Poloneza ten skromny zamiennik! Początkowa struktura melodyczna okresu A Poloneza i tak jest już przeraźliwie smutna i ponura. Chopin znalazł tu, właśnie w zamienniku, nowy i świetny czynnik nasilenia i gradacji wyrazu.

Zanim zreasumujemy wyniki tych najbardziej szkicowych badań roli zamiennika w strukturach melodycznych Chopina, zwróćmy jeszcze uwagę na jego rolę w rozbudowie jakiejś „fioritury"; zaczerpnijmy przykładu z Andante spianato, poprzedzającego Poloneza z orkiestrą op. 22. W każdym piątym takcie powtarzanego kilkakrotnie 8-taktu, jako jednostki konstrukcji pierwszej części utworu [34]), spostrzegamy fioriturę, będącą w swej podstawowej konstrukcji falą przenośną oktawową (t. 17, 41, 49). Oto obraz jej rozwoju:

Widzimy, że rozwój fioritury polega w pierwszej mierze na zwiększeniu ilości jej składników: septola, undecymola i kwintdecymola, a zwiększenie to powoduje włączenie jednego, dwu wreszcie trzech zamienników. Podstawą fioritury jest fala przenośna oktawowa 2-fazowa w dół (w przykł. 1 i 2) i nieregularna powrotna (w przykł. 3); wzór fali, to faza h^3-g^3-d^3. W przykładzie 3 p o p r z e d z a ją nieregularna fala przenośna oktawowa w górę, połączona łańcuchowo z falą opadającą (ciekawe r o z s z e r z e n i e wzoru d^2-g^2 do d^3-h^3). Ta ostatnia otrzymuje jeszcze dodatkowe upiększenie w zamiennej e^3 do d^3. Należy dodać, że sam wzór melo-

[34]) Por. analizę tego 8-taktu w szkicu „O motywie chopinowskim".

dyczny przedstawia przerzut z d^3 na d^2, wywołany działaniem czynnika kolorystycznego, który przeciwstawia się wzniesieniu linii melodycznej do c^4, jakby wypadało z naturalnego rozwoju melodii tego 8-taktu (5—12).

11

Rozmiar i charakter tego *szkicu* nie pozwalają na pokuszenie się ani o wyczerpanie materiału, ani o zredagowanie ostatecznych wniosków co do roli, jaką odgrywa zamiennik w strukturach melodycznych Chopina. Co najwyżej praca wyznacza główne kierunki, w jakich powinna rozwijać się dalej praca badawcza nad tym ważnym czynnikiem strukturalnym melodyki Chopina w ogóle, rzecz jasna jedynie tylko „jednym z wielu".

Spostrzegamy jednak, że

1) włączenie zamiennika w kilku różnych formach do różnych składników drugiego zamiennika, względnie do składników innych ozdobników, wcielonych w melodię,

2) rozwijanie szeregów, opartych na zamienniku, a powstających za pomocą połączeń łańcuchowych,

3) stosowanie układów zamiennikowych:

a) w głównych przebiegach melodycznych,

b) w dopełnieniach ornamentalnych,

c) w strukturach akordowych,

są istotnymi cechami, wyróżniającymi melodykę Chopina od melodyki kompozytorów poprzedzających go epok i stylów.

Zagadnienie dalszego rozwoju form zamiennikowych u Schumanna, Liszta, Wagnera itd. przedstawia odrębne zagadnienie, pociągające i ważne dla historii melodyki w ogóle. Oczywiście wykracza ono już całkowicie poza granice tego szkicu.

LAJOS HERNÁDI (Budapeszt)

STYL FORTEPIANOWY CHOPINA W OŚWIETLENIU HISTORYCZNYM

Nie można uważać stylu fortepianowego Chopina, tej najbardziej pianistycznej faktury wszystkich czasów, wyłącznie tylko za sprawę prywatną pianistów; przeciwnie, powinien on interesować również wszystkich innych muzyków, bowiem fortepian stał się z biegiem czasu instrumentem niezbędnym dla kompozytorów, dyrygentów i pozostałych muzyków, nawet w tym wypadku, gdy nie są oni pianistami. Dodać jeszcze należy, że podczas gdy w poprzednich dziesięcioleciach Chopin był często zapoznawany i jednostronnie uznawany tylko jako genialny muzyk „salonowy", kompozytor polskich mazurków i polonezów, to dziś twórczość jego, rozpatrywana z perspektywy stulecia, stawia go w rzędzie największych kompozytorów wieku XIX, i to nie tylko w zakresie muzyki instrumentalnej, ale w ogóle w znaczeniu ogólno-muzycznym. Niech więc to będzie uzasadnieniem, że bliżej zajmiemy się jego stylem instrumentalnym.

Ustalono już, że harmonika i rytmika Chopina, jego romantyczne traktowanie formy, właściwe mu „rubato" i nieznane do jego czasów intymne nastroje jego dzieł wywarły zdecydowany wpływ na L i s z t a (La Leggierezza, Consolations, Funérailles i in.), następnie na W a g n e r a (Czar ognia, Przebudzenie Brunhildy, kolorystyczne harmonie Cór Renu w III akcie Zmierzchu bogów, duet z II aktu Tristana, Kwintet z Meistersingerów) i nawet na D e b u s s y'ego (Reflets dans l'eau, L'après-midi d'un faune). Wpływ ten jest jeszcze bardziej znaczny u wielu innych kompozytorów XIX i częściowo także XX wieku: u Czajkowskiego, Griega, Henselta, Bałakirewa, C. Francka, Fauré'go, Skriabina, Ravela, Szymanowskiego i in.

U jednych przejawia się w harmonice, u innych w narodowej rytmice, dowodzącej oddziaływania elementów folklorystycznych — u wszystkich jednak razem wziętych przede wszystkim w f a k t u r z e f o r t e p i a n o w e j. Wymienić jeszcze należy Moszkowskiego, Rachmaninowa, Areńskiego, Liadowa, Bortkiewicza, Nowakowskiego, Neuperta, Godowskiego, Sauera, których utwory fortepianowe trudno było by rozpatrywać bez uwzględnienia pierwowzoru Chopina [1]. Chopin wpłynął więc na cały szereg wybitnych kompozytorów w ten sposób, że jego własne znaczenie znacznie przekracza granice wieku XIX. Nie będzie chyba żadnej przesady, gdy powiem, że Chopin jest postacią kulturalno-historyczną, ponieważ dzieła jego nie tylko wywierały wpływ na muzyków, ale stały się bodźcem dla twórczości licznych pisarzy i malarzy.

Na początku niniejszego studium stwierdziłem, że styl instrumentalny Chopina jest najbardziej pianistyczną fakturą fortepianową wszystkich czasów. Może wydawać się, że nie zgadza się to z zapatrywaniami tych, którzy uważają dzieła Liszta za szczyt zdobyczy pianistycznych. Sprzeczność ta jest jednak tylko pozorna, bowiem i ja jestem zdania, że Liszt dokonał największego cudu na gruncie techniki fortepianowej. Ale równocześnie nie można pominąć faktu, że obok dzieł tego rodzaju, jak np. Sonata h-moll, Etiudy koncertowe, Waldesrauschen, Etiuda harfowa, następnie wspomniana już Leggierezza i Riccordanza, niektóre utwory z Année de Pèlerinage (Au Lac de Wallenstadt, Au Bord d'une Source, Les Jeux d'Eaux à la Villa d'Este), których wykonanie da się pomyśleć tylko na fortepianie, napisał Liszt szereg utworów, nadających się nie tylko do innej obsady, ale które on sam przerabiał na orkiestrę. W przeciwieństwie do tego nie ma u Chopina ani jednego utworu, którego działanie estetyczne nie byłoby związane wyłącznie z jego postacią oryginalną [2]. Ten niezaprzeczalny fakt przekonuje nas, że świat przedstawień dźwiękowych Chopina, zarówno pod względem swojej strony wyrazowej jak i szaty dźwiękowej, jest nierozerwalnie związany ze zjawiskiem brzmienia fortepianowego, i to w takim stopniu jak u żadnego mistrza na całej przestrzeni historii muzyki.

[1]) Pogląd ten zgadza się w zupełności z opinią I. F r i e d m a n a, wypowiedzianą przed 30 laty w związku z wydaniem dzieł Chopina u Breitkopfa i Härtla.

[2]) Robiono eksperymenty z transkrypcjami na orkiestrę smyczkową niektórych walców i nokturnów. Opracowano nawet na wielką orkiestrę Polonez A-dur. Żadnej z tych prób nie udało się jednak zbliżyć pod względem estetycznym i brzmieniowym do oryginałów.

„Utwory fortepianowe", które powstawały na przestrzeni od XVI do XVIII w. nie były przeznaczone dla fortepianu w dzisiejszym znaczeniu, lecz dla jego poprzedników, jak wirginał, klawikord, klawesyn i inne podobne instrumenty. Należą tu oczywiście wyjątki, skoro zważymy, że niektóre utwory z Pièces de Clavecin Couperina wykazują organowe ujęcie, że w sposobie myślenia Bacha i Haendla organy zajmują centralne stanowisko nawet wówczas, gdy piszą oni na cembalo albo na klawikord. Wszak w wielu utworach J. S. Bacha spotykamy długo wytrzymywane tony, nuty pedałowe, których realizacja dźwiękowa nie da się przeprowadzić nawet na nowoczesnych fortepianach. W przeciwieństwie do tego barok posiadał mistrza, który potrafił uniezależnić się od organowego sposobu myślenia. Mistrzem tym był Domenico Scarlatti. Wywarł on potężny wpływ na dalszy rozwój literatury fortepianowej, aczkolwiek jego dzieła nie są właściwymi utworami fortepianowymi, lecz przeznaczonymi na klawesyn. Jako takie reprezentują w każdym razie wysoko rozwiniętą fakturę instrumentalną. Prawdziwy fortepian z mechaniką młoteczkową pojawił się mniej więcej za czasów Haydna. Ten nowy instrument, nazwany piano-forte, mimo początkowej niedoskonałości, bardziej zbliżony jest do fortepianu Chopina niż jego poprzednicy, jak cembalo itp. instrumenty.

Gdy badamy literaturę fortepianową od czasów Haydna aż do czasów Chopina, spostrzegamy, że punkt ciężkości przesuwa się stale od muzyki do samego instrumentu. Podobnie jak u Bacha przejawia się styl organowy, tak w fortepianowych utworach Haydna i Mozarta stwierdzamy nowy styl kameralny, związany z kwartetowym sposobem myślenia, który można zauważyć jeszcze we wczesnych sonatach Beethovena. Wystarczy wymienić powolne ustępy Sonat A-dur i C-dur op. 2, Es-dur op. 7, c-moll i F-dur op. 10, c-moll op. 13, a zwłaszcza Sonatę E dur op. 14, którą Beethoven przeniósł na kwartet smyczkowy (F-dur). Również późniejsze Sonaty wykazują wpływy kwartetowe, jak np. pierwszy i trzeci ustęp op. 101. Na ogół można powiedzieć, że podczas gdy wczesne utwory fortepianowe Beethovena utrzymane są przeważnie w stylu kameralnym, to utwory ze środkowego okresu jego twórczości, przede wszystkim Sonaty op. 53, 57, 81 a, Koncerty G-dur i Es-dur, 32 Wariacje c-moll są z uwagi na figurację, traktowanie dźwięku i pedału najbardziej pianistyczne. Natomiast dzieła z ostatniego okresu twórczości wykazują charakter abstrak-

cyjny, leżący jakby poza charakterem instrumentu (należą tu przede wszystkim końcowe fugi Sonat op. 101, 106 oraz Wariacje III, IV, XI XII, XVIII, XX(!), XXIV i XXX z cyklu wariacyjnego na temat Walca Diabellego op. 120).

Należy więc stwierdzić, że Haydn, Mozart i Beethoven pisali w swych utworach fortepianowych przede wszystkim muzykę, i że w utworach tych nie jest dość silnie podkreślony charakter samego instrumentu. Należy to rozumieć w ten sposób, że jakkolwiek utwory te są bez zarzutu ze stanowiska stylu instrumentalnego, mimo to ich treść czysto muzyczna jest czymś pierwotnym i należy ją pojmować jako przyczynę ich powstania. Jesteśmy często skłonni uważać za coś drugorzędnego szczegół, na jaki instrument lub zespół są one przeznaczone. W tym wypadku widzimy więc przesunięcie punktu ciężkości całego utworu w kierunku samej muzyki. U innej grupy kompozytorów, jak Clementi, Field, Hummel, Cramer, Czerny, Kalkbrenner instrument zyskuje przewagę w stosunku do muzyki. Toteż znaczenie jej jest mniejsze niż u klasyków wiedeńskich. Wspomnieć tu jeszcze musimy kompozytorów, którzy poprzedzili wspaniały okres rozwoju romantycznego stylu fortepianowego, a więc Webera, Schuberta i Mendelssohna. Jakkolwiek kompozytorzy ci pomnożyli znacznie literaturę fortepianową, to jednak największe zasługi mają oni w innych dziedzinach: Weber na gruncie opery, Schubert w zakresie pieśni i muzyki kameralnej, Mendelssohn jako kompozytor oratoriów i dzieł orkiestrowych. Co się zaś tyczy ich utworów fortepianowych, to najbliżej klasyków wiedeńskich stoi Schubert — z uwagi na pierwotnie muzyczny charakter jego sonat. Obok faktury kwartetowej można u niego zauważyć pewien orkiestrowy sposób myślenia. Typowym przykładem jest Andante z Sonaty H-dur (napisana w 18-tym roku życia i dopiero później ogłoszona jako op. 147). Początek tego ustępu jest pomyślany jakby na kwartet smyczkowy, część środkowa natomiast (e-moll) wykazuje charakter „instrumentacji" orkiestrowej. Godne uwagi, a dla Schuberta specjalnie charakterystyczne, są typowe dla rogów leżące dźwięki, jak np. oktawa g-g^1 w końcowym ustępie wielkiej Sonaty B-dur, albo charakterystyczne dla rogów kwinty w powolnym ustępie Tria B-dur (koniec ekspozycji i ustępu). W mniejszych formach, jak Impromptus i Moments musicaux spotykamy się już z bardziej pianistyczną fakturą, która stała się tak charakterystyczna dla romantyków XIX wieku (Schumann, Chopin i Liszt).

W przeciwieństwie do Schuberta, Weber i Mendelssohn podkreślają już o wiele znaczniej rolę instrumentu. Ich utwory fortepianowe są często pianistycznie bardzo interesujące, ale ze stanowiska czysto muzycznego i rozwojowego mają stosunkowo mniejsze znaczenie. Niemniej jednak kompozytorzy ci napisali oczywiście dużo utworów fortepianowych o niewątpliwej wartości muzycznej. Dla przykładu wystarczy chociażby wymienić Webera Rondeau brillant, Perpetuum mobile, Sonatę C-dur, Zaproszenie do tańca, Mendelssohna Rondo capriccioso, Variations sérieuses i niektóre Pieśni bez słów. Można tu jeszcze dodać Webera Konzertstück f-moll z jego epizodem As-dur w pierwszym ustępie i Mendelssohna Koncert fortepianowy g-moll, którego część środkowa, ze wspaniałą figuracją, może uchodzić za zapowiedź przyszłego stylu chopinowskiego [3]).

Trzeba jeszcze zwrócić uwagę na pewne barwy orkiestrowe u Mendelssohna, u którego podobnie jak częściowo u Schuberta, występują efekty charakterystyczne dla rogów i trąb, tak znamienne dla nastrojowej atmosfery uwertury do „Snu nocy letniej" (mam tu na myśli oktawy e-e^1 lewej ręki we wstępie do Rondo capriccioso lub powtarzające się fanfary w op. 16 nr 2). Wydaje mi się to dlatego szczególnie ważne, ponieważ w ten sposób otrzymujemy dowód, że zarówno klasycy jak i wcześni romantycy przekraczali czasem możliwości fortepianu, tak że jego traktowanie pod względem faktury i barwy dźwiękowej przypomina instrumenty inne. Dzięki stwierdzeniu tego zjawiska możemy lepiej uświadomić sobie różnicę w traktowaniu fortepianu u romantyków wcześniejszych i późniejszych. U tych ostatnich, a przede wszystkim u Chopina, barwa dźwiękowa nigdy nie przypomina innych instrumentów lub zespołów. Dla niego istnieje tylko dźwięk fortepianowy. Dźwięk ten jest jednak o wiele bogatszy we właściwości kolorystyczne i bardziej zróżnicowany niż do jego czasów. Tego bogactwa kolorytu i jego zróżnicowania nie zawdzięcza on orkiestrowemu sposobowi myślenia, ale przeciwnie, wyłącznie głębokiemu wniknięciu w duszę instrumentu, w wykorzystaniu pew-

---

[3]) Wskazywano już niejednokrotnie, że podczas, gdy Chopin w utworach tego rodzaju, jak ballady, polonezy, etiudy stawał się coraz bardziej głęboki, Liszt natomiast kładł nacisk na ich rozbudowanie i brawurę. Pozostaje to w związku z jego orkiestrowym sposobem myślenia i skłonnościami do programowości. Toteż nic dziwnego, że opracowanie Busoni'ego jego Don Juan-Phantasie bardziej odpowiada wymaganiom pianistyki niż sam oryginał.

nych akustycznych właściwości i specyficznych brzmieniowych możliwości, wreszcie nowoczesnemu mieszaniu wysokich i niskich rejestrów, ich właściwej proporcji, oraz pedałowi.

Nasuwa się tu jeszcze interesujące pytanie, na które wszechstronna odpowiedź przekroczyłaby znacznie ramy niniejszego studium, mianowicie, jak daleko indywidualizacja w traktowaniu instrumentu została spowodowana rozwojem budowy fortepianu. Albo odwrotnie, czy rozwój jednostki w ogóle, mniej więcej od czasów rewolucji francuskiej, i przez nią wyzwolony romantyczny duch czasu oraz kult osobowości, nie musiał przynieść ze sobą takiej muzycznej ideologii, która byłaby nastawiona na indywidualizację poszczególnych instrumentów, co nie pozostało bez wpływu na budowniczych fortepianu w kierunku dostosowania się do nowych wymagań wyrazowych i kolorystycznych. Jak we wszystkich przejawach ludzkiego życia, również i tu miało miejsce niewątpliwie obopólne oddziaływanie.

Gdy porównamy trzech wielkich romantycznych mistrzów fortepianu S c h u m a n n a, C h o p i n a i L i s z t a — jeszcze raz podkreślam — nie ze stanowiska czysto muzycznego, ale wyłącznie instrumentalnego, to wyjdzie na jaw, że Chopin zajmuje centralne miejsce pomiędzy masywnym stylem Schumanna, a przeważnie błyskotliwym stylem Liszta. U Schumanna, abstrahując od jego młodzieńczych Wariacji na temat ABGG i Koncertu fortepianowego, rzadko spotykamy palcowo ruchliwą fakturę. Również jego najwybitniejsze dzieła, jak Karnawał, Sonata fis-moll, Etiudy Symfoniczne, Kreisleriana, Fantazja C-dur wykazują zwięzłą akordykę, częściowo z bogato wyposażonymi głosami środkowymi. Nawet w wypadkach, gdy przytłoczona ciężkimi depresjami psychicznymi osobowość twórcza Schumanna zwracała się w stronę bardziej pogodnej muzyki, to i wówczas zmiana ta przejawiała się bardziej w akordyce niż w lekkim, perlistym traktowaniu techniki palcowej wysokich rejestrów. Wystarczy tu wspomnieć chociażby Papillons albo kodę z drugiego ustępu Fantazji C-dur. Jak błyskotliwe są natomiast młodzieńcze, technicznie zupełnie lekkie Écossaises, wykazujące najprostsze środki! Ta różnica w sposobie wypowiadania się obydwóch mistrzów tkwi głęboko w ich osobowości twórczej. Stwierdzenie jednak tej różnicy bynajmniej nie oznacza wartościowania ich dzieł. Chodzi mi w tym wypadku jedynie o pewne obiektywne kryterium, dotyczące właściwości ich stylu instrumentalnego. Charakterystyczny jest tu fakt, że takich miejsc, jak

część oparta na 32-kach w Impromptu Fis-dur, albo jak Preludium b-moll, nie spotykamy w ogóle w całym dorobku twórczym Schumanna. W przeciwieństwie do tego wskazują niektóre utwory Chopina na właściwości faktury Schumanna. Charakterystyczną dla niego akordykę znajdujemy w Polonezie A-dur, w temacie marszowym Fantazji f-moll, Scherzu Sonaty b-moll i w drugiej wariacji z Variations Brillantes op. 12. Ten ostatni utwór mógłby Schumann napisać sam, i to nawet, gdy chodzi o jego atmosferę wewnętrzną. Dodać należało by jeszcze kilka przykładów na gęstą polifoniczną fakturę Chopina: pewne miejsca z Ballady f-moll, z pierwszego ustępu Sonaty h-moll, Barkaroli i niektórych mazurków. Ponadto u Chopina można zauważyć specjalnie schumannowskie struktury z konkretnych utworów, np. „Abend“ z Fantasiestücke w części środkowej Scherza h-moll albo z „Reconnaissance“ Karnawału — w kodzie Poloneza — Fantazji. Faktura fortepianowa Schumanna nie była więc mniej genialna, aczkolwiek nie tak wszechstronna jak u Chopina. Szczególnie, gdy chodzi o pasaże gamowe, to ich brak u Schumanna odróżnia jego fakturę fortepianową od Chopina.

Zupełnie inaczej jest u Liszta. Jego fantazja produkowała bez wytchnienia nowe cuda nowoczesnej techniki fortepianowej. Jego twórczy duch wyczarowywał oślepiające efekty dźwiękowe z instrumentu. Zaliczyć tu można efekty naturalistyczne ze skłonnościami ilustracyjnymi, obrazujące np. burzę, szum lasu, szmer źródła, śpiew ptaków, fale morskie. Z drugiej zaś strony inne wzbogacenia stanowią wzruszające recitativy w Legendzie św. Franciszka (Prédication aux oiseaux). Toteż nie będzie przesada, gdy powiemy, że w fakturze fortepianowej Liszta odnajdujemy dźwiękowy ekwiwalent jego stanów psychicznych i rozległą skalę nastrojów od demonicznych aż do eterycznych, w ślad za czym rozszerzył on znacznie możliwości wyrazowe fortepianu w takim stopniu jak żaden z romantyków. Ponieważ poruszone powyżej spostrzeżenia dotyczą raczej strony estetycznej niż historycznej, przeto i w tym wypadku dochodzimy do wniosku, że chociaż styl fortepianowy Liszta jest szerzej rozbudowany, mimo to nie jest bardziej wszechstronny niż Chopina. Pasaże Liszta są bardziej błyskotliwe, jego oktawy bardziej oślepiające, jego akordy bardziej potężne niż Chopina. U Liszta wszystko ma większy format, ale równocześnie jest raczej po-

wierzchowne i teatralne w przeciwieństwie do Chopina [4]. Ta różnica uwydatnia się szczególnie przy porównaniu etiud obydwóch mistrzów. U Chopina nawet najbardziej błyskotliwy pasaż i największa trudność staje się architektoniczną częścią całości, czynnikiem formotwórczym. U Liszta natomiast spotykamy często elementy dekoracyjne, np. długie cadenze, nie posiadające żadnego związku motywicznego z całością utworu. Wirtuozeria Chopina nie ma charakteru „sztuki dla sztuki", podczas gdy u Liszta zachodzi to bardzo często. Wystarczy porównać tylko Etiudę a-moll Chopina i „Mazepę" Liszta [5].

W związku z tym nie można pominąć faktu, że dla stylu Chopina niezmiernie charakterystyczna jest fioritura (zdobnictwo), dla Liszta zaś cadenza. Pierwszy środek łączy się organicznie z melodią, z którego ona wyrasta. Drugi natomiast jest celem samym w sobie, służąc brawurze. Ponadto pierwszy środek posiada charakter linearny, drugi zaś kolorystyczny. Rzecz jasna, i u Liszta znajdujemy organiczne fioritury (np. powrót tematu ff — E-dur w Sonecie Petrarki), podobnie jak u Chopina cadenze (np. powolne ustępy obydwóch Koncertów albo Preludium cis-moll op. 45). Ale pomiędzy cadenzami obydwóch mistrzów zachodzi istotna różnica. Cadenza u Chopina (szczególnie w drugim ustępie Koncertu f-moll) wykazuje funkcyjne następstwa harmoniczne (w sensie T S D), a jej nastrój jest zwrócony, można powiedzieć, do wewnątrz, podczas gdy u Liszta cadenza oparta jest prawie zawsze na jednej funkcji harmonicznej, tworząc postępy chromatyczne, zwrócone na zewnątrz.

Na podstawie powyższych rozważań można łatwiej zrozumieć, dlaczego na początku niniejszego studium twierdziłem, że styl fortepianowy Chopina jest najbardziej pianistyczną fakturą wszystkich czasów. Łączy on w swojej fakturze fortepianowej koncen-

---

4) Końcowe ustępy obydwóch koncertów zaczynają się analogicznie: temat główny — con brio — w oktawach z towarzyszeniem akordowym, następnie wprowadza progresję VII^7-I do nuty pedałowej na dominancie, po której występuje znów w tonacji głównej „drugi temat główny".

5) Żeby zrozumieć, na jakie wyżyny wyniósł Liszt wirtuozerię jako „sztuki dla sztuki", wystarczy jego parafrazom operowym przeciwstawić ten sam gatunek utworów Thalberga, Döhlera, Dreyschocka, Rosenheina i innych współczesnych mu pianistów.

trację Schumanna z wirtuozerią i elegancją Liszta. Nie da się zaprzeczyć, że styl fortepianowy Liszta jest bardziej rozłożysty, ale jeśli rozpatrujemy go jako całość, to nie jest on w tym stopniu pianistyczny jak styl Chopina, którego wszystkie utwory są tak ujęte, że nie dadzą się odłączyć od instrumentu, z ducha którego powstały.

Gdybym chciał przedstawić wszystkie szczegóły faktury Chopina, to musiałbym znacznie przekroczyć ramy niniejszego studium. Toteż ograniczę się tylko do niektórych osobistych spostrzeżeń bez usiłowania objęcia całokształtu zagadnień.

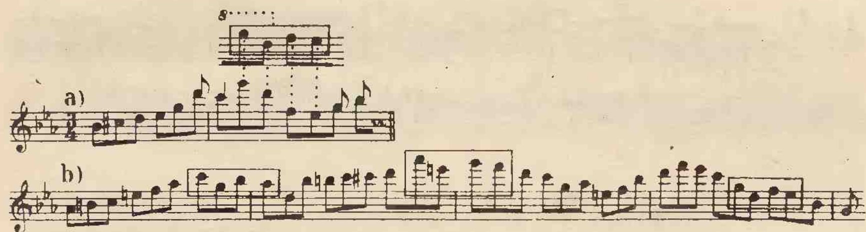
Specjalnie ważnym czynnikiem chopinowskiej linii melodycznej, i to zarówno figuracyjnej jak i śpiewnej, jest i n d y w i d u a l n e t r a k t o w a n i e n u t p r z e j ś c i o w y c h i z a m i e n n y c h. Można tu znaleźć zupełnie proste typy podstawowe, z których Chopin rozwija najrozmaitsze pasaże. Wprawdzie krótki motyw pierwszego przykładu nutowego (p. niżej), zachodzi już u Beethovena (Albumblatt für Elise, Epizod w g-moll w III części Koncertu skrzypcowego, drugi ustęp Sonaty As-dur op. 110), później występuje u Liszta (Etude de Concert Des-dur, t. 9—10, początek tematu Ricordanzy), a nawet znajduje zastosowanie u Wagnera (motyw świętojański, pieśń wiosenna z Walkirii), mimo to prawdziwe właściwości stylistyczne otrzymuje on dopiero u Chopina dzięki częstemu i stale różnorodnemu zastosowaniu:

PRZYKŁAD I



Jest rzeczą interesującą, że motyw ten stale wykazuje żywotność na przestrzeni stu lat i jest wykorzystany nawet przez przedstawiciela pochopinowskiej faktury fortepianowej, np. u I. Friedmana (transkrypcja Walca Jana Straussa):

PRZYKŁAD II



Innym charakterystycznym dla Chopina motywem jest wznosząco-opadająca linia:

PRZYKŁAD III



Opisanie jednego dźwięku przez górną i dolną nutę zamienną możemy obserwować w przykładzie:

PRZYKŁAD IV



Godny uwagi jest fakt, że ten sposób traktowania nut zamiennych odgrywa wielką rolę w impromptus Chopina. Na cztery impromptus, w trzech z nich występuje także opisanie piątego dźwięku skali. Co więcej, 10—11 pierwszych dźwięków Impromptus As-dur i Ges-dur są zupełnie identyczne:

PRZYKŁAD V



Może nie popełnię błędu twierdząc, że zjawisko to uzmysławia nam proces improwizacyjny wielkiego twórcy. Wyobrażam to sobie tak, że przy pewnym nastroju, któremu w jego świecie muzycznych przedstawień odpowiada As-dur lub cis-moll, początkowo zaczyna świtać lekkie poczucie tonalności z zamglonymi konturami. Dzięki koncentracji tego poczucia w pewnym ognisku zjawia się np. kwinta lub tercja tonacji i wówczas pisze on ten dźwięk według właściwego mu „narzecza". Ponieważ w tym jednym dźwięku jest jakby ukryta energia nadchodzącego muzycznego stawania się, przeto poddaje się on działaniu ruchu, którego słyszalną projekcją jest muzyka.

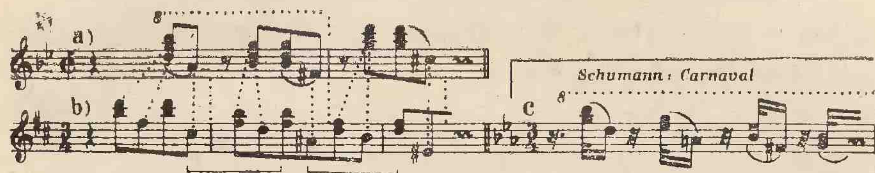
Bardzo charakterystyczne są dla Chopina najrozmaitsze pasaże, tworzone z rozłożonych akordów przy pomocy nut zamiennych:

PRZYKŁAD VI



Ponadto znajdujemy u Chopina nuty zamienne w y p r z e d z a j ą c e (przykład VII a—c), d w u g ł o s o w e (przykład VIII) oraz specjalny ich rodzaj, który nazywam w t ó r n y m i n u t a m i z a m i e n n y m i. Polegają one na tym, że jakaś nuta zamienna jest już nutą zamienną do jakiegoś dźwięku akordu (przykład IX):

PRZYKŁAD VII



PRZYKŁAD VIII

PRZYKŁAD IX



Charakterystyczne dla Chopina nuty przejściowe spotykamy już u Beethovena (przykład X a), który w swoich późnych utworach przeczuł pewne zjawiska muzyki romantycznej [6]), i to nie tylko typowe dla epigonów, ale przede wszystkim dla mistrzów, będących rewolucyjnymi nowatorami. W związku z tym, zasługuje na uwagę fioritura z końca Sonaty cis-moll op. 27 nr 2, która jest identyczna z pasażem Chopina w Fantaisie-Impromptu:

PRZYKŁAD X



[6]) W późnych utworach Beethovena odzywa się kilkakrotnie głos przyszłości. Wystarczy wspomnieć chociażby II ustęp Sonaty e-moll, stanowiący pendant do op 16 nr 3 Mendelssohna, II ustęp Sonaty op. 101, wykazujący charakter schumannowski, wreszcie Sonatę Les Adieux (I ustęp — koda; ósemki przypominają nasz V przykład), powolny ustęp op. 106 (t. 32—35 i później odpowiadające im takty), pierwszą wariację z III ustępu Sonaty op. 109, gdzie wyczuwamy już Chopina.

Ta zgodność jest tym bardziej zadziwiająca, że u Chopina nie można w żadnym wypadku przyjąć zamierzonego naśladownictwa ani też podświadomego zapożyczenia, bowiem powyższy przykład wykazuje cechy typowo chopinowskie. Toteż zgodność obydwóch tych miejsc możemy przypisać tylko przewidującej sile Beethovena. Z drugiej strony stanowi to nielada problem estetyczny, w jaki sposób stało się możliwe, aby w dziełach dwóch, tak różnych osobowości twórczych powstawały twory identyczne a jednocześnie bynajmniej nie stereotypowe i w dodatku w zupełnie skończonej formie.

Nie od rzeczy będzie wspomnieć, że pasaż z Impromptu As-dur (przykład X b) oparty na $f : V_7$ z chromatyczną nutą przejściową *h* zjawia się w pierwszym ustępie Sonaty h-moll (jako $D : V^{9}_{7}\flat$) zarówno z dźwiękiem przejściowym *h* jak i *c;* funkcja interwałów akordowych została przesunięta o tercję, ponieważ podstawą harmonii w pierwszym wypadku jest *c*, w drugim zaś *a*. Poza tym Schumann uważa ten pasaż za charakterystyczny dla Chopina, na co wskazuje fakt, że stosuje go w portrecie Chopina w swoim Karnawale, dzięki czemu pogłębia chopinowską atmosferę ustępu.

Na podstawie powyższych przykładów można zauważyć, że typowo chopinowskie struktury powstają na skutek specyficznego metrycznego podziału linii. Np. motyw trzytonowy wykazuje podział czterogrupowy, zaś motyw dwu- lub czterotonowy — trzygrupowy (przykład XI b—d lub e—g). Tego rodzaju podział zachodzi już u Hummla w jego Sonacie f-moll op. 20 (przykład XI a) [7]).

---

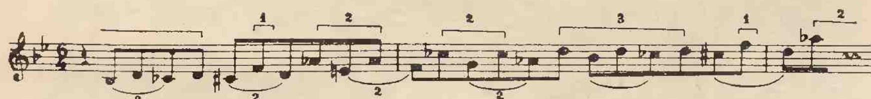
[7]) Było by zadaniem pożytecznym zbadanie oddziaływania na młodego Chopina bezsprzecznie genialnej faktury fortepianowej Hummla, od którego otrzymał młody kompozytor wiele pobudek. Przeprowadzenie tej paraleli umożliwiłoby przedstawienie we właściwym świetle wyjątkowej potęgi twórczej Chopina, i to nie tylko jako kompozytora, ale również jako pianisty:

PRZYKŁAD XI



Oprócz tego znajdujemy u Chopina twory asymetryczne, jak np. w Balladzie g-moll:

PRZYKŁAD XII



Wszystkie te przykłady, aczkolwiek są wyjęte z przebiegu formy, noszą na sobie znamiona prawdziwego mistrzostwa, tzn. różnorodność w jedności i jedność w różnorodności. I pomyśleć tylko, że te nad wyraz oryginalne linie stanowią element typowo chopinowskiego brzmienia, którego innym elementem niemniej giętkim jest np. zamiast tercji decyma, będąca wiążącą figurą, towarzyszącą w lewej ręce [8]). Do tego dochodzi jeszcze idealne rozłożenie rejestrów jak i masy dźwiękowej w obydwóch rękach.

Nie można pominąć również pedału, jako czynnika kolorystycznego i wzbogacającego dźwięk, tym bardziej, że przed Chopinem nie odgrywał on prawie żadnej roli [9]). Na współdziałanie pedału

---

[8]) W tym sensie nokturny Fielda wywarły znaczny wpływ na Chopina Poza tym to, co powiedzieliśmy o Hummlu, można przenieść na stosunek Chopina do Fielda.

[9]) W dawnych czasach nie było jeszcze specyficznego brzmienia fortepianowego: Beethoven jest pierwszym spomiędzy wielkich kompozytorów, u którego znajdujemy wskazówki dotyczące efektów pedałowych (Rondo z Sonaty op. 53 lub recitativy z pierwszego ustępu Sonaty d-moll).

z klawiaturą możemy przytoczyć następujące przykłady: Etiuda As-dur op. 25 i Preludium Es-dur. Obydwa te utwory są najbardziej typowe, aczkolwiek należało by zacytować właściwie wszystkie utwory fortepianowe Chopina. W związku z tym pragnę jeszcze przytoczyć przypadki krańcowe, gdzie przy dwugłosowej fakturze fortepianowej powstają bądź ostre dysonanse, bądź pełne konsonanse, przy czym w obydwóch przypadkach, aczkolwiek są różnie ujęte, powstaje zawsze doskonałe brzmienie (przykł. XIII a—b). Zjawisko to da się wytłumaczyć tym, że przykład XIIIa posiada charakter tworu pedałowego, natomiast XIII b wykazuje charakter non legato

PRZYKŁAD XIII



Niezrównane jest u Chopina użycie tercji, sekst a przede wszystkim mieszanych podwójnych chwytów. Wystarczy tu wskazać chociażby na początek Impromptu Fis-dur, podwójne dźwięki w lewej ręce Preludium B-dur, początek Berceuse i Barkaroli, Nokturn G-dur, „temat boczny" Fantazji f-moll i wreszcie traktowanie prawej ręki w Impromptu Ges-dur. Ten rodzaj kunsztu Chopina wywarł szczególnie silny wpływ na dwie albo nawet trzy następne generacje pianistów, dowodem czego są liczne podwójno-chwytowe opracowania Etiudy f-moll op. 25 (Brahms, Godowski, Szendy, Wolfsohn) i Walca op. 64 nr 1 (Joseffy, Reger, Rosenthal, Philipp). Charakterystyczne są także dla Chopina pasaże, w których występują na przemian podwójne chwyty normalne i łamane (przykład VI c, f).

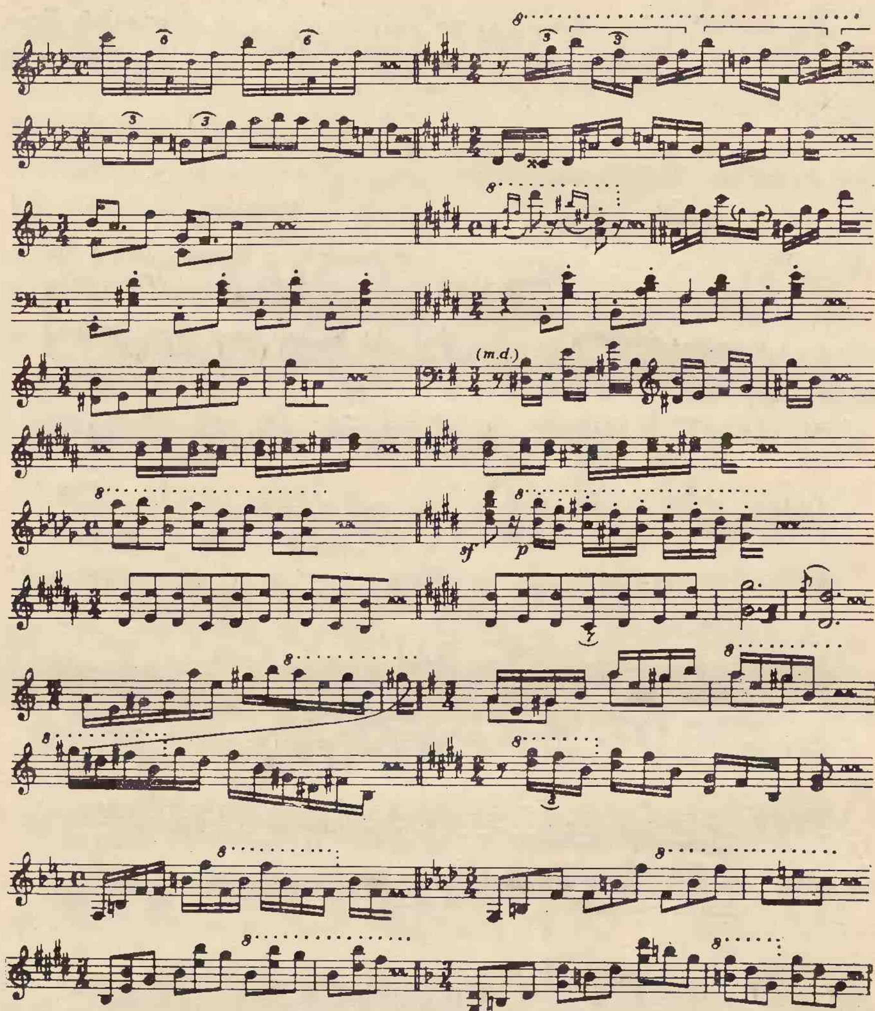
Na zakończenie należy jeszcze zaznaczyć, że w obydwóch Koncertach Chopina zawarta jest w zarodku prawie cała problematyka jego 24 Etiud [10]):

PRZYKŁAD XIV

Etiudy Koncerty

(m.g.)

10) Obydwa Koncerty ukończył Chopin w latach 1829—30. Etiudy zostały wydane wprawdzie o kilka lat później (op. 10 w r. 1833, op. 25 w r. 1837),



Stwierdzenie tego stanu rzeczy uważam dlatego za ważne, ponieważ koncerty powstały mniej więcej w tym samym czasie, co i etiudy. Struktury techniczne powyższego przykładu, rozpatrywane jako elementy muzyczne, formotwórcze (motywy) spełniają najroz-

---

ale, jak powiada N i e c k s w biografii Chopina (tom I, str. 275 niemieckiego wydania z r. 1880), „pomiędzy utworami, które Chopin napisał przed przyjazdem do Paryża, znajdowała się większa ilość Etiud op. 10, jak też niektóre Etiudy z op. 25".

maitsze zadania. Są one wplecione tak organicznie zarówno w etiudach jak i koncertach, że podobieństwo to da się wytłumaczyć tym, że Chopin w tym okresie twórczości interesował się specjalnie problemami technicznymi pianistyki, które dzięki tajemniczemu procesowi dojrzewania, przekształcając się w muzykę, dawały w rezultacie dzieło sztuki pod postacią części koncertu czy etiudy.

Mgr WŁADYSŁAW HORDYŃSKI

PAMIĄTKI PO CHOPINIE W ZBIORACH KRAKOWSKICH

Przechowywane w zbiorach krakowskich pamiątki po Chopinie ilościowo nie przedstawiają się okazale, niemniej jednak, stanowiąc często jeden z najcenniejszych fragmentów spuścizny po genialnym kompozytorze, zasługują na dokładne omówienie. Niektóre z nich są bardzo dobrze znane naszym chopinologom, toteż w takich wypadkach ograniczę się do ogólnej wzmianki i podania literatury. W wykazie tym poza autografami, uwzględniam zachowane w zbiorach podobizny, wszelkiego rodzaju pamiątki, cenniejsze wydania dzieł oraz materiały do biografii kompozytora. Jakkolwiek proweniencja tych pamiątek nie zawsze da się ustalić, i czasem jest małego znaczenia, będę się starał ją w miarę możności uwzględniać. Aby dać niniejszemu opisowi jak największą przejrzystość i łatwość orientacji, będę opisywał pamiątki w następującej kolejności:

1) Ikonografia, 2) Różne pamiątki, 3) Rękopisy oraz programy i wycinki z gazet, 4) Nuty drukowane w kolejności opusów, z uwzględnieniem jedynie ważniejszych wydań.

Zacznę opis od zbiorów w Muzeum XX. Czartoryskich jako od tej instytucji, która posiada ilościowo i jakościowo najcenniejsze pamiątki, zebrane przeważnie dzięki staraniom znakomitej uczennicy Chopina, Marceliny Czartoryskiej.

I. Muzeum XX. Czartoryskich

1. Wśród ikonografii chopinowskiej w Muzeum XX. Czartoryskich znajdujemy:

Kopię portretu Chopina pędzla Ary Scheffera, zrobioną przez Stanisława Stattlera dla Marceliny Czartoryskiej w 1858 r. (sygn. I. 1063).[1]

Rysunek ołówkowy Teofila Kwiatkowskiego, przedstawiający Chopina na łożu śmierci, a dedykowany dn. 17. X. 1849 Marcelinie „serca i duszy do śmierci przyjaciółce Chopina" (sygn. R. r. 1922) [2] i drugi egzemplarz tego ry-

---

[1]) F. Hoesick: „Chopiniana", s. 107, reprodukcja w pracy S. S. Komornickiego, Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, Kraków 1929, repr. Nr 132.

[2]) F. Hoesick: „Chopiniana", s. 111.

sunku oprawiony na początku autografu Krakowiaka z dedykacją Kwiatkowskiego „Panu Cichockiemu 17. 8. bre 1849 Parysz (!)"

Projekt Bolesława Syrewicza na pomnik Chopina robiony ołówkiem, przedstawiający popiersie w nyży ściennej (sygn. I. 1074).

Szkic ołówkowy Januarego Suchodolskiego „Chopin przy fortepianie" (sygn. R. r. 1712).

Rysunek lawowany sepią, niewiadomego autora, przedstawiający nagrobek Chopina na cmentarzu w Paryżu, wprawiony na początku zbioru nekrologów, wydrukowanych z powodu śmierci Chopina (sygn. I. 1071).

F. Chopin z maski pośmiertnej, rysunek Adama Smoleńskiego (bez sygnatury).

Litografia „Raunheim d'après Kwiatkowsky", popiersie (sygn. R. 213).

Litografia ta wykazuje uderzające podobieństwo do portretu Chopina, będącego własnością A. Cortot, a reprodukowanego w katalogu paryskim wystawy chopinowskiej w 1932 r.

Litografia „M. Fajans d'après Ary Scheffer" (sygn. R. 1792 i 12485).

Drzeworyt „d'Mrac", reprodukcja medalu A. Bovy'ego (sygn. R. 214).

Drzeworyt A. Regulskiego, popiersie z podobizną autografu (sygn. R. 223).

Miedzioryt Roberta Reyhera wydany w Berlinie (sygn. R. 1793).

Akwaforta Ludwika Michalka wydana w Wiedniu (sygn. R. 1794).

Fotografia portretu Chopina rysowanego przez George Sand (sygn. I 1065) [3]

Nadto wymienić tu jeszcze należy odlew pierwotny maski pośmiertnej Chopina [4] (sygn. I. 1067), popiersie dłuta Clesingera (sygn. I. 1062) [5] oraz medal z profilem Chopina robiony przez Bovy'ego (sygn. I. 1069) [6].

2. Pamiątki zebrane w Muzeum są następujące:

Ręka Chopina odlew z brązu (sygn. I. 1070) [7],

bukiet zeschłych kwiatów z pogrzebu Chopina przewiązany krepą, (sygn. I. 1066) [8],

urna z porcelany sewrskiej oprawna w brąz złocony, ofiarowana Chopinowi przez Marię Amelię, żonę króla Ludwika Filipa (sygn. I. 1068) [9].

dwie komódki z epoki Restauracji, z oszklonymi nadstawkami, fornirowane mahoniem z brązownaiem (sygn. XX. O. 359, 360).

Wszystkie te pamiątki pochodzą ze zbiorów Marceliny Czartoryskiej.

3. Wśród rękopisów znajdują się:

bardzo cenny autograf Krakowiaka z łącznie oprawnymi dwoma szkicami do ostatnich taktów Impromptu op. 36 (sygn. rkp. 2751) [10].

---

[3]) F. Hoesick: „Chopiniana", s. 110.

[4]) F. Hoesick: „Chopiniana", s. 112.

[5]) F. Hoesick: „Chopiniana", s. 107, reprodukcja w pracy tegoż „Chopin" Warszawa 1911, t. 3, s. 251.

[6]) F. Hoesick: „Chopiniana", s. 113.

[7]) F. Hoesick: „Chopiniana", reprodukcja w pracy tegoż „Chopin", Warszawa 1911, t. 3, s. 309.

[8]) F. Hoesick: „Chopiniana", s. 113.

[9]) F. Hoesick: „Chopiniana", s. 113, reprodukcja w pracy tegoż „Chopin", Warszawa 1911, t. 2, s. 151.

[10]) W. Hordyński: „Zbiór muzyczny w Bibliotece XX. Czartoryskich w Krakowie", Kraków 1937, s. 2 (odb. z „Przeglądu Bibliotecznego" 1937 z. 3).

Mazurek op. 67, nr 4 (odpis, sygn. Kl. 109) [11],

20 listów Chopina do Grzymały (sygn. I. 1072—3) [12],

list do Wojciecha Grzymały, pisany z Marsylii, dn. 16. IV. 1839 [13],

dwa listy George Sand do Grzymały z dopiskami Chopina, jeden bez daty, wysłany z Palmy po 3-im a przed 14. XII. 1838, a drugi z Nohant z 26. VIII. 1846 [14].

Dopiski te są treści następującej: „Prosi ona moje życie żeby tego przypadkiem do jakiego dziennika nie dawać [15], bo by miała nieprzyjemności z Bulozem — ona sobie wystawia, że to zapewne do jakiego... (nieczytelne), który można łatwo zrobić np. z (2 słowa nieczytelne) itd. Co bądź — nienarażay ją na nieprzyjemności z Bulozem [16]. Ciebie kochamy i ściskamy i radziby jednym tchem zdrowiu przywrócić, bez którego ty nie żyjesz. — Jeszcze raz przypominam Ci nienarażay ją — Znużona spoczywa i dała mi polecenie prosić Cię o to. Co też to za blagery te hiszpanie w Paryżu — widzisz jak tu poczty chodzą i jakie łatwe korresp. Mojego fort(epianu) nie mam i zapewne mi za rok przyidzie, mimo to kochaj mię Ch-".

Drugi dopisek jest tej treści: „Moje życie — ściskam Cię — Kochany Delacroix list Ci odemnie duży zawiezie [17]. — Jak żyjesz? Napisz słówko. Twój dozgonny Ch. Tutaj z łaski Boskiej zdrowi dosyć".

Nadto wymienić należy podpis Chopina na książce St. Potockiego „O wymowie i stylu", Warszawa 1815 (Biblioteka Młochowska złożona w depozycie w Muzeum XX. Czartoryskich (sygn. 1294) [18].

Reszta rękopisów, o których wspomina Hoesick w „Chopinianach" w części zatytułowanej „Nowe Chopiniana" w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie [19], oraz cztery listy do Grzymały [20]) były widocznie w tym czasie w Muzeum w charakterze depozytu i na stałe do zbiorów nie weszły.

Z materiałów do biografii posiada Muzeum kilka listów z wzmiankami o Chopinie w korespondencji ks. Marceliny Czartoryskiej do ks. Władysława Czartoryskiego (sygn. rkp. Archiwum XX. Czartoryskich N. 383), bardzo ciekawych jako dowody prawdziwej życzliwości i przyjaźni dla Chopina. Pierwszy z nich najprawdopodobniej z 1847 r. pisany po francusku z wiadomością

---

[11]) W. Hordyński: „Zbiór muzyczny w Bibliotece XX. Czartoryskich w Krakowie", s. 4.

[12]) F. Hoesick: „Chopiniana", s. 115.

[13]) L. Binental: „Chopin—Mickiewicz—G. Sand. Nieznane listy Chopina i Mickiewicza", Kurier Warszawski 17, I. 1937. Fotografia tego listu Chopina znajduje się w katalogu „Frédéric Chopin, George Sand et leurs amis. Exposition à la Bibliothèque Polonaise", Paris 1937, przed str. 59.

[14]) Opublikowane po raz 1-szy przez podpisanego w Kalendarzu IKC na rok 1938, s. 220 (z fotografią autografu).

[15]) Mowa tu o wysłanym fragmencie powieści G. Sand „Lelia".

[16]) Franciszek Buloz redaktor „Revue des deux mondes".

[17]) List Chopina z tego czasu nie jest znany i zapewne zaginął.

[18]) Zetowski Stanisław: „Nieznana pamiątka po Fryderyku Szopenie", „Muzyka" 1934, nr 10—12, s. 364.

[19]) F. Hoesick: „Chopiniana" s. 381.

[20]) F. Hoesick: „Chopiniana", s. 166.

o ostatniej lekcji, dalsze już z okresu choroby Chopina po powrocie z Anglii, a ostatni pisany po jego śmierci.

Treść ich jest następująca: „Paris 15. X. (1847?) [21]): Je vais tout à l'heur prendre une derni(ère) (wydarte) leçon chez Chopin et vous vous doutez bien que s'est a mon grand regret".

(Londyn) 23. XI. (1848). „Kochany Włodzio! Piszę do Ciebie... żebyś mi dał wiadomości o Chopinie, wyjechał on dzisiaj z Londynu mocno był cierpiący i bardzo się obawiam żeby mu droga jeszcze więcej nie zaszkodziła. Bądź więc tak dobry i pójdź do Niego dowiedz się jak podróż odbył i czy łatwiej oddycha w Paryżu niż w ciężkiej atmosferze londyńskiej".

Würzburg 18. IV. (1849). „Czy Panna Dorville chodzi znów na lekcje do Chopina, czy nie możnaby zamiast niej posłać Emilię?" i w tymże liście „Mam tutaj dość niedoskonały fortepian na którym od tego czasu jak Marcelek zdrowszy, pozwalam sobie brzęczyć — nauczyłam się na pamięć Scherzo a teraz pocę się nad Balladą".

Würzburg 1. V. (1849). „Mocno mnie wiadomość o Chopinie zasmuciła — proszę Cię (ile) (wydarte) możesz bywaj u niego, powiedz mu, że się bardzo kłaniam".

Würzburg 16. V. (1849). ...„pójdź do Pani Kiseleff [22]), prosiłam ją aby do Warszawy kazała napisać prosząc o paszport dla siostry i szwagra Chopina — spytaj jak ten interes stoi i poproś Panią Kisel(eff), aby o tem nie mówiła dopóki nie będzie otrzymany dobry rezultat, bo nie chciałabym żeby biedny Chopin miał niepotrzebną niespokojność umysłu z tego powodu. Przesyłam Ci też list do Chopina nieznając teraźniejszego jego adresu".

Paryż 1. XI. (1849?) [23]) „Niedziela rano... Obiecałam już dawno siostrze Chopina pójść z nią na kazanie X. Deguerry, ma to być dziś z powodu wszystkich świętych jest wielka uroczystość w kościele La Madeleine".

Drugim bardzo cennym materiałem jest zbiór artykułów pośmiertnych zebranych przez Marcelinę Czartoryską (sygn. I. 1071) i powklejanych w książce oprawnej w czarny półskórek z wklejonym na początku, wspomnianym wyżej rysunkiem nagrobku Chopina. O tym zbiorze pisał już Hoesick [24]), tu więc ograniczę się tylko do podania dokładnego wykazu wycinków. Wszystkie pochodzą z 1849, więc roku nie będę podawał przy poszczególnych pozycjach. O ile artykuł jest podpisany, podaję podpis w nawiasie.

1) „Le National" 18. X.
2) „Le Constitutionnel" 19. X.
3) „Le Courrier Français" 19. X.
4) „Nouvelles Diverses" 19. X.
5) „Mesigger des Théâtres et des Arts" 19. X.
6) „L'Ordre" 21. X. (P. Scudo)

---

21) Wszystkie listy są niestety bez podania roku.

22) Żona posła rosyjskiego w Paryżu, Mikołaja K.

23) „Niedziela rano" jest chyba przez omyłkę przez księżną napisana, bo dzień Wszystkich Świętych w niedzielę wypadał dopiero w 1851 r., kiedy już siostry Chopina w Paryżu nie było. Odniesienie tego do poprzednich lat, również nie odpowiada rzeczywistości.

24) F. Hoesick: „Chopiniana", s. 142.

7) „L'Opinion Publique" 21. X.
8) „Journal des Débats" 19. X.
9) „Journal des Débats" 22. X. (J. J(anin)
10) „La Presse" 22. X. (Théophile Gautier)
11) „Revue et Gazette Musicale de Paris" 21. X.
12) „La Musique" 21. X.
13) „Journal des Débats" 27. X. (H. Berlioz)
14) „L'Illustration" 27. X. (G. B.) z podobizną medalionu A. Bovy'ego
15) „La Tribune des Peuples" 31. X.
16) „L'Artiste" 1. XI. (A. H.)
17) „La Tribune des Peuples' 31. X. (identyczne z poz. 16).
18) „Revue et Gazette de Théâtre" 1. i 4. XI.
19) „The Illustrated London News" 27. X. (z podobizną Chopina)
20) „The Daily News" 2. XI.
21) „John Bull" 3. XI.
22) „The Morning Post" 14. XI. (Atlas)
23) „Le Pays" 3. X.
24) „Le Siècle" 4. XI. (Eugène Guinot, Oscar Comettant)
25) „La Presse" 5. XI. (Théophile Gautier)
26) „L'Assemblée Nationale" 6. XI.
27) „Le Pays" 11. XI. (Un Parisien)
28) „La Réforme" 5. XI. (Auguste Luchet)
29) „Journal des Débats" 4. XII.

Dział nut posiada następujące cenne wydania:

Etudes pour le piano dédiés à Madame la Comtesse d'Agoult par F. Chopin. Op. 25 Deuxième livre d'Etudes. Paris chez Henry Lemoine s. 1, nlb. 53. Znak wyd. „2776 HL" (sygn. Kl. 18).

Deux Nocturnes pour le piano dédiés à Madame la Comtesse d'Appony par Fréd. Chopin. Op. 27. Paris chez Maurice Schlesinger s. 11. Znak wyd „M. S. 1935" (sygn. Kl. 20).

Quatre Mazurkas pour le Piano dédiées à Mademoiselle la Comtesse Rose Mostowska par F. Chopin. Oeuv. 33 Paris chez Maurice Schlesinger s. 16. Znak wyd. „M. S. 2714" (sygn. Kl. 1).

3 Mazurkas pour Piano dédiées à Madame la Comtesse Laure Czosnowska par F. Chopin. Op. 63. Paris Maison M-ce Schlesinger, Brandus et Cie s. 10. Znak wyd. „B. et Cie 4742" (sygn. Kl. I).

24 Etudes pour le piano divisées en deux Livraisons: Op. 10 1-er Livre de douze Etudes dédiées à son Ami François Liszt. Op. 25. 2-e Livre de douze Etudes dédiées à Mme la C-tesse d'Agoult par F. Chopin. Paris, S. Richault I. s. 3 nlb. 54, II s. 3 nlb. od 55—107. Znak wyd. „R. 4362" (sygn. 40150 III).

A son Ami Camille Pleyel 24 Préludes dans tous les Tone majeurs et mineurs pour le piano par F. Chopin, Oeuv. 28. Divisées en deux Livraisons. Paris S. Richault. I. s. nlb, 17. II. 3 nlb. od 18—41. Znak wyd. „4361 R" (sygn. 40. 52 III).

Collection complète des Valses et Mazurkas de Fr. Chopin. Paris E. Heu s. 3 nlb, 159. Znak wyd. „E. H. 607" (sygn. 40175 III).

Oeuvres posthumes pour piano de Fréd. Chopin publiés sur manuscrits originaux avec autorisation de sa famille par Jules Fontana, 1-re Livraison. Fantaisie

Impromptu s. 1 nlb, 9. Znak wyd. J. M. 3523, 2-e Livraison. Quatre Mazurkas Nr 1 à 4 s. 10. Znak wyd. „J. M. 3524", 3-e Livraison. Quatre Mazurkas Nr 5 à 8, s. 9. Znak wyd. „J. M. 3525", 4-e Livraison. Deux Valses Nr 1 et 2 s. 10. Znak wyd. „J. M. 3526", 5 Livraison. Trois Valse Nr 3 à 5 s. 9. Znak wyd. „J. M. 3527", 6 Livraison. Trois Polonaises Nr 1 s. 9. Znak wyd. „J. M. 3528", Nr 2 s. 9. Znak wyd. „J. M. 3529", Nr 3 s. 9. Znak wyd. „J. M. 3530", 7-e Livraison: Nocturne, Marche funèbre et trois Ecossaises s. 10. Znak wyd. „J. M. 3531", 8-e Livraison, Rondo à deux pianos s. 17, 15. Znak wyd. „J. M. 3532" Paris. Ancienne Maison Meissonnier E. Gerard et C-ie (sygn. 40151 III).

Poza tym z nowszych wydań ciekawy egzemplarz z „Oeuvres de Fr. Chopin", zawierający Sonatę h-moll op. 58, wydaną w Warszawie przez Gebethnera i Wolffa z następującymi notatkami ręką Marceliny Czartoryskiej na karcie tytułowej u góry „Grodno, 12 sierpnia 1886 wiernie kochająca Ciebie Marcelina", a u dołu „tę sonatę wyrzępoliłem w Wilnie na ulicy 17 sierpn."

II. Biblioteka Jagiellońska[25]

Drugą z kolei instytucją posiadającą szereg cennych pamiątek po Chopinie jest Biblioteka Jagiellońska *).

1) Dział ikonograficzny przedstawia się tu znacznie skromniej, gdyż posiada jedynie następujące litografie:

Wykonaną w Dreźnie według akwareli Marii Wodzińskiej zrobionej w Marienbadzie w 1836 r. (sygn. 2383)[26];

trzy różne odbitki litografii B. Podczaszyńskiego, przedstawiające Chopina na łożu śmierci, według rysunku T. Kwiatkowskiego (sygn. 2373, 2374, 10224).

litografię Leona Wyczółkowskiego według portretu E. Delacroix (sygn. 7049),

litografię H. Aschenbrennera, wykonaną u A. Dzwonkowskiego w Warszawie (sygn. 10277).

litografię anonima z połowy XIX wieku, wzorowaną na litografii Aschenbrennera (sygn. 10363).

2) Z pamiątek znajduje się w zbiorach jedynie pukiel włosów Chopina, ofiarowanych przez Ludwikę Jędrzejewiczową Bohdanowi Zaleskiemu z dedykacją „Przyjacielowi Fryderyka Bo. Zaleskiemu" i bilet wizytowy z adresem londyńskim „48 Dover Street".

3) Wśród rękopisów znajdują się dwa autografy Chopina, jeden to Walc h-moll op. 69 nr 2, ofiarowany Bibliotece przez Oskara Kolberga z następującą

25) W. Hordyński: „Pamiątki po Szopenie w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej" Tydzień Kulturalno-Literacki, nr 39. Dod. do „Głosu Narodu", Kraków 24. XII. 1936.

26) Reprodukcja w pracy Hoesicka: „Chopin", Warszawa 1911, t. 2, s. 187.

*) Artykuł powyższy był pisany i przygotowany do druku przed wojną. Obecnie przejrzany i uzupełniony, nie obejmuje jednak opisu cennej kolekcji Edwarda Ganche'a, która z pewnymi brakami weszła w czasie wojny do zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej. Dokładny opis zbiorów Ganche'a znaleźć można w katalogu powielanym, zrobionym przez wiedeńską firmę antykwarską Henryka Hinterbergera, który oferował tę kolekcję przed wojną za 2 milj. franków franc. (Egzemplarz tego katalogu posiada Biblioteka Instytutu Fryderyka Chopina w Warszawie).

dedykacją: „Oryginał walca ofiarowanego memu bratu Wilhelmowi w r. 1829 ofiaruję Bibliotece Jagiellońskiej dnia 29 marca 1881 O. Kolberg", drugi to mazurek cis-moll op. 50 nr 3, ofiarowany wraz ze zbiorami Bohdana Zaleskiego przez Dionizego Zaleskiego [27]). Prócz tego w darze tym znalazły się cztery listy Chopina do Zofii Rosengardt (późniejszej żony B. Zaleskiego) w sprawie lekcyj pisane w l. 1843—1845, oraz dwa bilety do Witwickiego. W zbiorach autografów z darów W. Górskiego znajduje się nadto mała karteczka pisana przez Chopina bez podania adresata [28]). Treść listów do Z. Rosengardt jest następująca:

Nohant 16. VI. 1843 „Rodzice i siostry a teraz Witwicki tyle mi dobrego o Pani piszą — że mocno żałuję, iż nie miałem przyjemności poznania i słyszenia Jej przed moim wyjazdem z Paryża. Chociaż tu jeszcze kilka miesięcy zabawić myślę — nie tracę jednakże nadziei widzenia Pani za moim powrotem i stania się użytecznym o ile tylko w mojej mocy będzie. Proszę Pani przyjąć zapewnienie naylepszych życzeń moich F. Chopin".

Oba następne listy są bez daty i pochodzą najprawdopodobniej z końca 1843.

„Nie bal Xiężny przyczyną — ale moja dychawica, że jutro rano nie będę mógł mieć przyjemność słyszenia Pani — może we czwartek czas znaydę i słowo napiszę. Wszystkiego dobrego Ch. Wtorek wieczór".

„Jeżeli Pani się podoba dziś o kwadrans na pierwszą to będę mógł Pani posłuchać, wszystkiego naylepszego Chopin, sobota rano".

Czwarty list jest pisany na żałobnym papierze listowym (Paryż, III 1845).

„Przepraszam Panią, że tak późno dziękuję i łaję za piękne a niepotrzebne kwiatki. Chciałem być u Pani z podziękowaniem i burą, ale mnie owe zimno wstrzymało. Ciepleyszych dni czekam na rozpoczęcie moich lekcyj i spodziewam się wkrótce mieć przyjemność usłyszenia Pani F. Chopin. Przyłączam dwa bilety na koncert Gutmana. Niewiem programmu".

Treść biletów do Witwickiego i kartki do nieznanego adresata jest zupełnie błaha.

Dość dużo materiałów do życiorysu Chopina znajduje się w dwóch rękopisach. Pierwszy to nr 5322, zawierający „Materiały do dziejów muzyki, w Polsce", zebrane przez L. Petera, a obejmujące 66 zeszytów z odpisami z różnych czasopism i książek. Na podstawie indeksu do tego rękopisu (sygn. rkp. 5323) możemy z łatwością odszukać kilkadziesiąt notatek odnoszących się do Chopina. Drugim zajmę się dokładnie jako wyłącznie odnoszącym się do Chopina. Zawiera on „Chopiniana" zebrane przez dr Stanisława Zieleniewskiego (zmarłego w 1890 r.). Jest to właściwie zbiór artykułów o Chopinie w wycinkach i całych numerach oraz odpisach. Rękopiśmienne zapiski, stosunkowo bardzo nieduże, przedstawiają się następująco: Na k. 1 „W Londynie wydano nieznany dotąd Fr. Chopina „Mazurek", dedykowany pani Nicolai, żonie radcy poselstwa", notatka z „Tygodnika", Lwów 1874, nr 7, a obok kartka z odpowiedzią od firmy Augener et Co. w Londynie z 21. V. 1884, że tego Mazurka nie można nabyć, na k. 4 r. „Biografia Chopina" spis 12 biografii, na k. 5 r. „zapiski" doty-

[27]) Oba autografy reprodukowane w Kalendarzu IKC na r. 1936, s. 129-30.

[28]) Cała ta korespondencja opublikowana została po raz pierwszy przez podpisanego w Kalendarzu IKC na rok 1937, s. 217 (z czterema reprodukcjami autografów).

czące ikonografii chopinowskiej. Na k. 6 r. dedykacje Chopinowi i na k. 8 r. chronologia kompozycji Chopina, bardzo ogólna. Poza tym w rękopisie jest oprawiona litografia „Czasu", przedstawiająca Fryderyka Chopina podług medalionu A. Bovy'ego z 1837 r. i wprawione są następujące artykuły o Chopinie, przeważnie drukowane. O ile są to odpisy, to podaję uwagę w nawiasie.

K. 1v.—2v. (sw) „Z życia Chopina", „Gazeta Lwowska"; 3. I. 1880, Nr 2 (odpis).

k. 3 r. Autograf Chopina. Notatka o licytacji rękopisu Chopina (Sonaty c-moll w Lipsku w księgarni „List i Franke", „Czas" 1882).

Wyjaśnienie p. Ludwiki z Jędrzejewiczów Ciechomskiej w sprawie ostatniego fortepianu Chopina. „Czas" 23. IV. 1885.

Notatka z „Jutrzenki", dziennika krakowskiego z 23. XI. 1848 Nr 197, że w Londynie 16. XI. był „bal dany na korzyść znacznej liczby emigrantów Polaków, w Anglii się znajdujących... Bal poprzedzony był koncertem „w którym m. in. wziął udział Chopin — który odegrał mazurek swojej kompozycji" (odpis)

k. 4 r. Notatka o zamieszczeniu przez czasopismo niemieckie „Daheim" reprodukcji obrazu Siemiradzkiego „Chopin u ks. Radziwiłła". „Czas" 19. II. 1890.

k. 5 r. Notatka o ofiarowaniu Muzeum Narodowemu w Krakowie portretu Chopina pośmiertnego, robionego akwarelą przez T. Kwiatkowskiego. „Czas" 7. V. 1885. Notatka o wystawieniu obrazu H. Siemiradzkiego w salach Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie. „Czas" 15. VII. 1888. Ogłoszenie o sprzedaży reprodukcji obrazu H. Siemiradzkiego przez K. Kozłowskiego w Poznaniu.

k. 9—11 List Chopina (do rodziców z 1825 r. z Kowalewa) „Echo Muzyczne i Teatralne", Warszawa 22. VIII. 1885 (odpis).

k. 13—15 Jan Kleczyński. „Śmierć Chopina". „Echo Muz. i Teatr." Warszawa 24. VIII. 1885.

k. 18 Liszt Franz: „Die letzten Augenblicke Chopin's. „Fremden—Blatt", Wien 26. X. 1876.

k. 26 v. „Chopin" (krótki artykulik z reprodukcją biustu, robionego przez panią Beaumont-Castries), „L'Illustration", Paris 4. VIII. 1877.

k. 28 r „Z życia Chopina", „Echo" Kraków 5. X. 1878.

k. 30 v. Notatka o obchodzie w mieście Peterson uroczystości urodzin Chopina". „Echo", Kraków 23. XI. 1878.

k. 32 r. — v. J. S.: Charakterystyka niektórych utworów Chopina. „Echo". Kraków 11. I. 1879.

k. 33 r. — v. Kleczyński Jan: 35-letnia rocznica śmierci Fryderyka Chopina i Czesław: Nokturn Chopina (wiersz). „Echo Muzyczne i Teotralne", 18. X. 1884.

k. 34 v. F. Chopin na łożu śmierci rys. T. Kwiatkowskiego.

k. 35 v. Pokój Chopina w Paryżu, plac Orleański nr 9, podług akwareli Lemerciera (obie pozycje to wycinki z „Echa" j. w.).

k. 42 v. Fryderyk Chopin w 18-tym roku życia (podług portretu familijnego), „Echo Muzyczne i Teatralne", Warszawa. Prospekt na rok 1885 (wzorowane na portrecie Miroszewskiego).

k. 46 r. Podobizna Chopina wśród portretów „Geniuszów nauki i sztuki". Drzeworyt F. Tegazza, „Tygodnik Ilustrowany", Warszawa 22. II. 1873.

k. 65 v.—67 v. J. Kleczyński: „Fortepian i jego znaczenie w historii muzyki" — z ustępem poświęconym Chopinowi. „Bluszcz", Warszawa 28. IV. 1875.

k. 69 v. Ręka Chopina (reprodukcja).

k. 70 r. F. Szopen. Podług kamei wyrzeźbionej w Paryżu (przez Islera).

k. 72. v. A. Pług. Poświęcenie nagrobka Fryderyka Szopena oraz pamiątki po nim (odlew brązowy jego ręki i portret z kamei). „Kłosy", Warszawa 4. III 1880.

k. 82 r. Grób Fryderyka Szopena na Père Lachaise w Paryżu, według szkicu T. Axentowicza rysował F. Brzozowski, „Tygodnik Illustrowany", Warszawa 6. XI. 1886.

k. 88 r. Półkozic Alexander: (pseud: Al. Niewiarowskiego): O Juliuszu Słowackim. Fragment pamiętnika z ustępem o Chopinie, „Biesiada", Warszawa 17. IX. 1886.

k. 94 r.—95 v. Wł. Sabowski: Dwaj biografowie Chopina (Karasowski i Szulc). „Gazeta Lwowska", 1 i 3 IX. 1881.

k. 96 r. v. Kilka szczegółów o Fryderyku Chopinie i Lucjanie Siemieńskim, „Czas" 24. I. 1879.

k. 97 r. Notatka o rozprawie Legouvé Etudes et souvenirs de théâtre, ogłoszonej w Temps'ie (charakterystyka Chopina), „Czas" 10. X. 1880.

k. 99 r. 101 r. Żeleński Wł.: Fryderyk Chopin przez Henryka Blaze de Bury, „Revue des deux Mondes" (recenzja), „Czas" 23 i 24. X. 1883.

k. 102 r. Bylicki Franciszek: Anna Essipoff (z wzmiankami o Chopinie), „Czas" 29. X. 1886.

k. 103 r. Kilka wspomnień z życia Liszta (z wzmianką o Chopinie), „Czas" 8. VIII. 1886.

k. 104 r. — 106 r. Bylicki Franciszek: „F. Chopin jako człowiek i muzyk przez Fryderyka Niecksa (recenzja), „Czas" 16 i 17 VII. 1890.

W dziale materiałów drukowanych posiada Biblioteka Jagiellońska bardzo cenny i rzadki program koncertu Chopina w Londynie w 1848 r., o którym to koncercie tak pisze Hoesick: „Szopen zdecydował się na danie własnego koncertu, w formie poranku muzycznego, który odbył się w dniu 23 czerwca (1848) o godzinie 3 po południu, w sali pani Sartoris przy Eaton Place nr 99. Ograniczona liczba biletów była po gwinei, co było niepraktykowanie wysoką ceną, sprzedażą ich trudniła się firma wydawnicza Cramer Beale & Comp. Na kilka dni przed koncertem pojawiło się w Times'ie z dnia 15 czerwca krótkie ogłoszenie, zapowiadające ten występ Chopina. Ale obeszło by się i bez płatnego ogłoszenia, jeśli chodziło o to, żeby wszystkie bilety zostały rozkupione, bo zbyt wielu było takich, co chcieli usłyszeć Chopina. Jakoż salon pani Sartoris (z domu Adelajdy Kemple), gdy nadszedł dzień koncertu wypełnił się po brzegi, przeważnie płcią piękną... Gdy nadszedł dzień koncertu, w którym wziął także udział Mario, słynny tenor, wszystko odbyło się według programu. Chopin grał na fortepianie Broadwooda same kompozycje własne, a grał same rzeczy mniejsze, nokturny, etiudy, mazurki, dwa walce i swą przepiękną Berceuse. Widocznie, że czuł się bardzo osłabiony, ażeby się porywać na niektóre większe ze swoich utworów, na którą ze swoich sonat, na jaki ustęp z koncertów, na którekolwiek scherzo lub balladę. Tak było istotnie, było bardzo bezsilny tego dnia, co nawet odbiło się na jego grze, gdyż grał w ogóle bardzo cicho": „Tymczasem na programie, którego dokładny odpis podaję, jest zupełnie co innego: „Monsieur Chopin's Matinée Musicale, Friday, June 23 rd. 1848, at the residence of Mrs. Sartoris Nr 99, Eaton Place: to commence at three otclock. Programme:

Andante (op. 22), précedé d'un Largo... Chopin... M. Chopin.
Air, „Le Penitent" Signor Mario... Beethoven.
Andante sostenuto 13-me et 14 Étude... Chopin... M. Chopin.
Melodie „Reine des Nuits", Signor Mario .. Alary.
Nocturne, Berceuse, Impromptu... Chopin... M. Chopin.
Romance, „Ange si pure", Signor Mario (Favorite) — Donizetti:
Mazourka, Ballade, Valse... Chopin... M. Chopin.
Pianoforte, Signor Alary.

Grał więc Szopen nie tylko nokturny, etiudy, mazurki, walce i Berceuse, względnie, co jest bardzo mało prawdopodobne, nastąpiła wbrew twierdzeniu Hoesicka, zmiana programu. Hoesick niestety nie podaje źródła swej wiadomości.

Nadto posiada Biblioteka zawiadomienie o tym koncercie następującej treści: „Monsieur Chopin Begs to announce that his Matinée Musicale will take place on Friday, June 23rd 1848 at No 99, Eaton Place; on which occasion the will perfom several of His latest compositions. To commence at three o'clock. Tickets, limited in number one guinea each, also particulars, to be had at Cramer, Beale and Co's 201, Regent Street".

Oba te druki kupione zostały od spadkobierców Stanisława Koźmiana. Mówiąc o drukach, wspomnieć muszę jeszcze o kilku ofiarowanych przez Dionizego Zaleskiego, a mianowicie: bilet wstępu na „Soirée de Mr. Chopin dans l'un des salons de Mrs Pleyel & Co, 20, Rue Rochechouart, Le Mercredi 16 fevrier 1848, a 8 heures 1/2 Rang - prix 20 francs place réservée".

Zawiadomienie o pogrzebie Chopina prawie identyczne z tym, które reprodukuje L. Binental w pracy „Chopin" [29]) (ale bez czarnej obwódki i trzech wierszy od góry z oznaczeniem miejsca), zaadresowane do B. Zaleskiego. Dwa takie same zawiadomienia z czarnymi obwódkami zaadresowane do „Monsieur" oraz „Madame" Zalesky.

Druki z okazji 50-ej rocznicy śmierci: Zaproszenie Koła Polskiego Artystyczno-literackiego w Paryżu na uroczystość złożenia wieńców na grobie Chopina, dnia 17. X. 1899 r.

Zawiadomienie o nabożeństwie żałobnym za duszę F. Chopina w kościele „de Assomption" w Paryżu we wtorek 17. X. 1899.

Wiersz „A. Chopin", napisany przez A. Silvestre'a dnia 25. XII. 1899 „Pour la représentation donnée par la Société Polonaise Artistique et Littéraire".

Dwa różne programy koncertu danego przez „Société Polonaise" pour le fondation d'un prix du nom de F. Chopin" w sali Pleyel dnia 29. XII. 1899 przez Stajewską, Diémera, Stojowskiego, Górskiego, Fürstenberga i Bezelaire'a oraz z przedmową A. Silvestre'a

Zaproszenie rzeźbiarza Georges Dubois na odsłonięcie pomnika Chopina dnia 17. X. 1900 w Jardin de Luxembourg.

4. Dział nut posiada kilka bardzo ciekawych edycji dzieł Chopina a mianowicie:

Ulubiony mazur skomponowany na fortepian przez Fr. Chopin. Grywany w Teatrze Rozmaitości i na Wieczorach Tańcujących w Obudwu Ressursach w Warszawie w składzie Ignacego Klukowskiego s. 3 (op. 7 nr 1) (sygn 407 III [30])

[29]) L. Binental: „Chopin", Warszawa 1930, repr. 105.

[30]) Wydany w r. 1835, zob. Karłowicz M. „Pamiątki po Chopinie", s. 128.

25*

à Mademoiselle Laura Harsford Grande Valse Brillante pour le piano par Frédéric Chopin. Op. 18. 2-e Edition. A Paris, chez Henry Lemoine s. 9. Znak wyd. „3611 HL" (sygn. 2405 III).

Vingt-quatre Préludes pour le Piano dédiées à son ami J. C. Kessler par Frédéric Chopin. Op. 28 En quatre cahiers. Cah. I, Leipzig, chez Breitkopf & Haertel s. 7. Znak wyd. „6088/1", (sygn. 1734 III).

Quatre Mazurkas pour le Piano composées et dédiées à Mademoiselle La Comtesse Mostowska par Frédéric Chopin Oeuvr. 33, Leipsic chez Breitkopf & Haertel, Nr 5985 u. 16.

Trois Mazourkas pour le piano dédiées à Monsieur Leon Szmitkowski par F. Chopin. Oeuvre 50, Vienne chez Pietro Mechetti q^m Carlo s. 11. Znak wyd. „P. M. N. 3682" (sygn. 921 III).

3 Mazourkas pour piano dédiés à Monsieur Leon Szmitkowski. par F. Chopin Op. 50 A. Paris, Chez Maurice Schlesinger s. 15. Znak wyd. „3692" (sygn. 2407 III).

3 Mazourkas pour le pianoforte dédiées à Mademoiselle C. Maberly par F. Chopin. Op. 56, Leipzig chez Breitkopf & Haertel s. 15. Znak wyd. „7143" (sygn. 839 III).

Berceuse pour le piano dédiée à Mademoiselle Elise Gavard par Fréd. Chopin. Op. 57, Leipzig, chez Breitkopf & Haertel s. 7. Znak wyd. 7259 (sygn. 2269/III).

Polonaise - fantaisie pour le piano dédiée à Madame A. Veyret par Fréd. Chopin. Op. 61, Leipzig, chez Breitkopf & Haertel s. 17. Znak wyd. „7546" (sygn. 478 III).

Trois Valses pour le piano composées par Fréd. Chopin. Op. 64 Nr 1. Leipzig chez Breitkopf & Haertel s. 7. Znak wyd. „7717" (sygn. 2404 III).

à Madame la Comtesse Delphine Potocka 3 Valses pour le Piano par Fr. Chopin. Op. 64 Nr 1. Paris Maison Mce Schlesinger Brandus et Cie s. 5. Znak wyd. „B. et Cie 4743/1", (sygn. 2406 III).

Polnische Lieder componiert für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Fr. Chopin. Englische Uebersetzung von F. W. Rosier J. Schubert & Co Leipzig s. 51. Znak wyd. „5802" (sygn. 606 III).

Marche funèbre par Fr. Chopin. Varsovie chez R Friedlein. Lith. W. Otto à Varsovie, s. 7 i podobna edycja, z tą różnicą, że litografował ją „J. V. Fleck & Co" i paginacja rzymska, s. VII (sygn. 1102 III).

6 Mazourkas de Frédéric Chopin arrangées pour la voix par Mme Pauline Viardot. Paroles Françaises de L. Pomey Traduction polonaise de J. Checiński. Varsovie chez Gebethner & Wolff. Nr 1 Seize aus: Szesnaście lat s. 8. Znak wyd. „G 482 W".

Nr 2 Aime — moi, Kochaj mnie s. 10. Znak wyd. „G. 483 W".

Nr 3 Plainte d'amour. Skarga miłości s. 8. Znak wyd. „G 484 W".

Nr 4 Coquette. Zalotna s. 8. Znak wyd. „G. 485 W".

Nr 5 L'oiselet. Ptaszyna s. 7. Znak wyd. „G 486 W".

Nr 6 Séparation. Rozstanie s. 8. Znak wyd. „G. 487 W".

Polonaisen für das Pianoforte von F. Chopin. Neue Ausgabe. Leipzig, Breitkopf & Haertel s. 1. nlb. 79. Znak wyd. „11460" (sygn. 1356 III).

Edition de Poche Valses pour piano par Fr. Chopin, Op. 18, Op. 34 Nr 1, 2, 3 Op. 64, Nr 1, 2, 3... Paris, Petit ainé ed^r s. 42) egz. defektowny brak końca

Walca op. 64, nr 2 i Walca op. 64 nr 3 (Znak wyd. „P. A. 600"). Nadto zbiorowe wydania kompozycji Chopina przez Gebethnera i Wolffa w 5 tomach, P. Jurgensona w 6 tomach i Petersa w 3 tomach.

III. Muzeum Narodowe

1. Dział ikonograficzny jest tu dość bogato reprezentowany. Wymienić należy następujące zabytki: obraz „Śmierć Chopina", malowany przez Feliksa Barrias'a w 1885 r.[31]) (sygn. 73162), pochodzący z zapisu prof. E. Robin'a z Paryża.

„Chopin na łożu śmierci", malowany przez T. Kwiatkowskiego i ofiarowany przez niego Muzeum w 1885 r.

Rzeźba „Głowa Chopina", dłuta Stanisława Ostrowskiego (sygn. 72039).

Medalion brązowy zrobiony przez Marię Gerson w 1899 r.

Popiersie z brązu, podług oryginału Adama Salomona, kopiowane przez Marcinkowskiego w Paryżu w 1890 [32]).

Plakieta cynowana: popiersie F. Chopina, profil w lewo, u góry napis: Geb. 8 Febr. 1810, Gest. 17 Okt. 1849", u dołu „Fr. Chopin" (sygn. 53256).

Plakieta brązowa: głowa Chopina z profilu, zwrócona w lewo, wykonana przez Czesława Makowskiego, u góry „Chopin", u dołu „1910 C. M." (sygn. 70650).

Plakieta brązowa: popiersie; napis „Fryderyk Chopin ur. w Żelazowej Woli w r. 1810, um. w Paryżu 1849" (sygn. 123140).

Medalion brązowy: Głowa Fryderyka Chopina zwrócona w lewo, włosy długie. Oznaczone w okolu „F. F. Chopin — 50 1810—1849, 1899" (sygn. 71013).

Medalion brązowy: głowa zwrócona 3/4 w prawo; napis „1810 — Fryderyk Chopin 1849", wykonana przez Antoniego Madeyskiego.

Litografia H. Aschenbrennera, wykonana u A. Dzwonkowskiego w Warszawie (sygn. 38658).

Popiersie. Litografia L. Blau'a (sygn. 41160).

Rysunek Cecylii Brand, litografował A. Kneisel w Lipsku (sygn. 37018).

Staloryt Merckla (sygn. 32653).

Trzy różne odbitki litografii B. Podczaszyńskiego, przedstawiające Chopina na łożu śmierci według rysunku T. Kwiatkowskiego (sygn. 37020, 37021, 41168).

Miedzioryt R. Reyhera, wydany w Berlinie (sygn. 6232).

Fryderyk Chopin podług medalionu A. Bovy'ego: Litografia M. Salba w Krakowie (bez sygn.).

Staloryt wedle medalu Bovy'ego, wykonany przez Schauera, wydany w Lipsku (sygn. 33344).

Litografia według rysunku Marii Wodzińskiej (sygn. 37019).

2. W dziale pamiątek posiada Muzeum ładny kałamarz Chopina, zdobiony w stylu Boulle'a, ofiarowany przez Ludwikę z Jędrzejewiczów Ciechomską (sygn. 4904 [33]).

---

[31]) Reprodukcja w pracy Hoesicka „Chopin", Warszawa 1911, t. 3, s. 227.

[32]) Niegdyś stało na Plantach w Krakowie. Reprodukcja w pracy Hoesicka „Chopin", Warszawa 1911, t. 1, s. 155.

[33]) Reprodukcja w pracy Hoesicka „Chopin" Warszawa 1911, t. 2, s. 365.

3. Wśród rękopisów Muzeum znajduje się bardzo ładny i cenny album, oprawiony w ciemno granatową skórę z artystycznymi tłoczeniami i złoconymi inicjałami „F. C." (sygn. 76089). Album liczy k. 69, w tym k. 3 r. — 68, to papier nutowy oraz 2 karty nieliczbowane, z jednej strony podklejone materią. Format 13.5 x 20.6 cm. Proweniencji jego niestety nie udało mi się ustalić, wszedł do zbiorów Muzeum przed szeregiem lat, jako dar anonima. Nuty, poza bezspornym autografem pieśni „Moja pieszczotka", są pisane charakterem wykazującym pewne podobieństwo do pisma Chopina. Jedynie kompozycja na karcie 27, Mazur z muzyką Wilczka jest zupełnie inną, obcą ręką napisana. Uwaga umieszczona z boku „Kraków, dnia 7 stycznia 1849 r." wskazuje, że już wtedy album ten został komuś ofiarowany przez Chopina. Podaję poniżej dokładny opis treści tego albumu:

na k. 1 r. „Album dany przez Chopina, gdzie piosnkę Moja Pieszczotka swojey kompozycyj własną ręką napisał".

k. 3 v.—4 r. (Moja pieszczotka) u góry nad nutami „Ritornela" (tylko głos z podpisanymi słowami).

k. 4 v.—6 r. fragment z opery włoskiej.

k. 7 r. „Il Giuramento Mercadante Eloisa", szkic obejmujący niecałe trzy takty bez słów, u góry data „le Juillet 1845".

k. 11 v. napis „Romanza Tu mi chiedi Mercadante", bez nut.

k. 13 v. „Andante Sonnambula [34]) Marboeuf" 7 i data „23 Maia 1845" 7 taktów (fragment).

k. 14 v. toż powtórzone z identycznym napisem, ale tylko 5 taktów z czego 3 całkowite, a 2 szkice; pod tym podpis „modele zrobione 23 czerwca 1845".

k. 15 v.—18 r. toż powtórzone z identycznym napisem i datą, częściowo nad tekstem włoskim podpisane słowa polskie. Brak końca.

k. 21 r. — v. „Olivier" i data „15 Aout 1843".

k. 22 r.—23 v. u góry napis „Puritani Marbeuf 7, 23 Juin 1845 Arturo".

k. 24 r.—25 r. „Sonnambula" [34]) 24 Maia 1845 Marbeuf 7". Słowa włoskie i polskie podpisane ołówkiem.

k. 25 v. „Andante sostenuto" bez autora. Inc. „De profundis — z boku data „5 maia 1846 Hotel Richepance" (fragment liczący 10 taktów).

k. 27 v.—28 r. „Mazurek z muzyką F. Wilczka" na k. 28 r. z boku, „Kraków, dnia 7 stycznia 1849 r."

k. 58 r. — 59 r. „Aie Luli, refrain populaire en Russie, musique de E. Voisel 29 Aout 1845 Marbeuf 7".

k. 59 r.—60 v. „Afflitta" Romance musique de Massini 19 Aout 1845 Marbeuf 7".

k. 61 r. — 63 r. „Canzonetta di Mercadante" 30 czerwca 1845 Marbeuf 7 (fragment) na k. 61 r. z boku, „7 Maia 1846 Rue et hotel Richepance".

na k. 63 r. z boku „13 Maia 1846. Sobota oczekuiąc wizyty gospodarza z ferme 23".

k. 65 v. „Points d'orgue", szkice.

k. 66 r. „Mercadante—Penear che in questi luoghi" szkic w dwu liniach bez podziału na takty, z boku napis „31 stycznia 1846. Hotel Richepance w dzień wizyty Koźmiana z Edlinem".

[34]) W. Belliniego.

k. 66 v. „Romanza". Fragment, niecałe 2 takty.

Drugim rękopisem bardzo interesującym jest album z własnoręcznie przez Delfinę Potocką odpisywanymi nutami pięknie oprawny w skórę z tłoczeniami i inicjałami „D. P., pochodzący z daru prof. Robina (sygn. 73152). Znajdujemy w nim dwie kompozycje Chopina, a mianowicie Etude As dur Op. 25 Nr 1 na k. 52 v. — 54 r. i Etude f-moll Op. 25, Nr 2 na k. 54 v. — 56 r.

4. Wśród darów z zapisu prof. Robina znajduje się również dość duża kolekcja nut będących niegdyś własnością Delfiny Potockiej. Nuty te przeważnie oprawne (klocki), zawierają szereg cennych wydawnictw, wśród których znajdujemy nieraz bardzo wartościowe wydania dzieł Chopina. Podaję ich wykaz:

„La ci darem la mano" Varié pour le Piano Forte, dédié à Mr. Titus Woyciechowski par Frédéric Chopin de Varsovie. Op. 2. Paris chez Maurice Schlesinger, s. 1 nlb, 25. Znak wyd. „M. S. 1312" (sygn. 73171).

Polonaise brillante précedée d'une introduction pour Piano et Violoncelle dédiées à Monsieur Joseph Merk par F. Chopin Op. 3. Paris chez Maurice Schlesinger..: s. 1. nlb. 13, głos vlc. s. 3. Znak wyd. „2447" (sygn. 73168).

Cinq Mazurkas pour le Pianoforte composées et dédiées à Monsieur Johns de la Nouvelle Orléans par Fréd. Chopin. Liv. II. Oeuvre 7. Leipzig chez Fr. Kistner s. 10. Znak wyd. „997" (sygn. 73134).

Premier Trio pour Piano Violon et Violoncelle dédié à son Altesse Monsieur le Prince Antoine Radziwill par Fréd. Chopin. Oeuv. 8. Paris chez Maurice Schlesinger s. 28. Znak wyd. „M. S. 1344" (sygn. 73140).

Trois Nocturnes pour le pianoforte composés et dédiés à Madame Camille Pleyel par Fréd. Chopin. Oeuvre 9 Leipzig chez Fr. Kistner Nr 2, séparément s. 1 nlb; od 6—7. Znak wyd. „995" (sygn. 73134).

Trois Nocturnes Op. 9, brak karty tytułowej s. 12, brak końca 3-go Nocturnu Znak wyd. „M. S. 1287" (sygn 73140).

Grande Valse brillante pour le Pianoforte composée et dédiée à Mademoiselle Laura Harsford par Fréd. Chopin. Op. 18. Leipzig, chez Breitkopf & Haertel. s. 11. Znak wyd. „5545" (sygn. 73134).

Grande Valse Brillante pour le Piano composée dédiée à Mademoiselle Laura Harsford par Frédéric Chopin. Opera 18. Paris Maurice Schlesinger s. 9. Znak wyd. „M. S." (sygn. 73169).

Bolero pour le Piano-Forte dédié à Mademoiselle la comtesse Emilie de Flahault par Frédéric Chopin Op. 19. à Paris, au Magasin de Musique de Prilipp et Cie s. 1 nlb. 12. Znak wyd. „C. 237. P.") (sygn. 73169).

Quatre Mazurkas Pour le Piano dédié à Monsieur la Comte de Perthuis par Fréd. Chopin. Op. 24. Paris, chez Maurice Schlesinger s. 15. Znak wyd. „M. S. 1070" (sygn. 73169).

Deux Polonaises pour le Piano composées et dédiées à son ami J. Dessauer par. F. Chopin Op. 26. Leipzig, chez Breitkopf & Haertel, s. 17. Znak wyd. „5707" (sygn. 73134).

The amateur: a collection of the choicest specimens of modern pianoforte music. Classified and corrected by W. A. Wollenhaupt & Theo, Hagen. Contens Nr 15 Nocturne... (H-dur, Op. 32 Nr 1) Chopin. New-York. Published by Theo.

Hagen 1860, s. 1 nlb. 4 (sygn. 73134) (nadto w wykazie 20 numerów tego wydawnictwa, który znajduje się na karcie tytułowej, znalazłem, że poza tym wyszedł w tym zbiorze „Valse brillante" Chopina).

3 Valses brillantes pour Piano composées par F. Chopin Nr 1, Op. 34, à Bruxelles, chez G. et J. Meynne, s. 11. Znak wyd. „M. 45" (sygn. 73134).

Trois Valses brillantes pour le Piano composées par Frédéric Chopin Op. 34 Nr I, Leipzig, chez Breitkopf & Haertel, s. 11. Znak wyd. „9620" (sygn. 73134)

Trois Valses brillantes pour le Piano composées par Frédéric Chopin. Op. 34 Nr I (mylka ma być 2), Leipzig, chez Breitkopf & Haertel, s. 9. Znak wyd. „6033" (sygn. 73134).

Notturnos für das Pianoforte von Fr. Chopin... Nr 7, Op. 37, Nr 2 G-dur, Leipzig, Breitkopf und Haertel, s. 7. Znak wyd. „6334" (sygn. 73134).

Polonaise pour le piano dédiée à Monsieur Auguste Leo par F. Chopin. Op. 53. Leipzig, chez Breitkopt & Haertel, s. 19. Znak wyd. „7002" (sygn. 73134).

Deux Nocturnes pour le Pianoforte dédiées à Mademoiselle J. W. Stirling par F. Chopin, Op. 55. Leipzig, chez Breitkopf & Haertel, s. 11. Znak wyd. „7142" (sygn. 73134).

Oeuvres complètes pour le piano de Frédéric Chopin: Op. 64. Trois Valses, Nr 4 en ré bémol (dédiée à la Comtesse Delphine Potocka), Paris Brandus et Cie, s. 5 znak wyd. „B. et Cie 4743/1" (sygn. 73140).

4 Mazurkas Nr 1 à 4 2-e Livraison des oeuvres posthumes de F. Chopin, b. m. w. s. 10. Znak. wyd. „J. M. 3524" [35]) (sygn. 73169).

Quatre Mazurkas Nr 5 à 8: 3-e Livraison des oeuvres posthumes de F. Chopin, b. m. w. s. 9. Znak wyd. „J. M. 3525" [35]) (sygn. 73168).

2 valses Nr 1 à 2 4-e Livraison des oeuvres posthumes de F. Chopin, b. m. w. Znak wyd. „J. M. 3526" [35]) s. 10 (sygn. 73168).

Poza wspomnianymi zbiorami wymienić jeszcze należy: Archiwum U. J. — które posiada w rękopisie, w tzw. „Imionniku narodowym" (sygn. 8442) z autografami i portretami wybitnych osób zebranymi przez Edwarda Rastawieckiego na k. 42 rysunek Antoniego Ziemięckiego z 1850 r., przedstawiający Chopina — następnie Archiwum Państwowe w Krakowie, które w przechowywanym krzeszowickim Archiwum Potockich pod Nr 92 ma bilet wizytowy Chopina z wydrukowanym adresem „9, Place d'Orleans rue St Lazare" i następującymi słowami, skreślonymi ołówkiem ręką Chopina „Oui, Oui, Oui — i o któreykolwiek bądź godzinie. Xięstwo będą o 9-tej — ale dla Pani zaczniemy na nowo 10 razy", oraz Bibliotekę Polskiej Akademii Umiejętności, która ma autograf Chopina „Steh auf steh auf o du Schweitzer Bub" (sygn. rkp. 1439), na 4 kartach formatu 23.5 x 31.5 cm, oprawny w półskórek z wybiciem: „F. Chopin" Steh auf steh auf o du Schweitzer Bub" na k. 1 r. napis „Steh auf, steh auf, o du Schweitzer Bub", varié pour le piano forte dédié à M-me Sowińska née de Schroeder par Frédéric Chopin". Poniżej: „Autograf ten otrzymałem od generałowej Sowińskiej w r. 1852 i ofiaruję go Akademii Umiejętności. Kraków, 19 czerwca 1874 r. O. Kolberg". Na samym dole ołówkiem: „Pismo własnoręczne Szopena dla Ge-

---

35) Wydawnictwo J. Meisonniera w Paryżu.

nerałowej Sowińskiej, na żądanie tejże po usłyszeniu tej pieśni w koncercie Henryetty Sonntag".

Katalog Nossiga [36]) wspomina nadto o autografie „Mojej pieszczotki", który nadesłało na wiedeńską wystawę Towarzystwo Muzyczne w Krakowie. Autograf prawdopodobnie był złożony jako depozyt w Towarzystwie, gdyż obecnie mimo usilnych poszukiwań nie znaleziono go.

---

[36]) Katalog der Polnischen Abteilung der Internationalen Musik u. Theater Ausstellung in Wien 1892. Redigirt von dr Alfred Nossig. Wien 1892, s. 5.

BIBLIOGRAFIA LITERATURY CHOPINOLOGICZNEJ I CHOPINOGRAFICZNEJ ZA OKRES 1939 – 1949 *)

a) *Bibliografie i katalogi*

S y d o w, Bronisław Edward: F. F. Chopin — Bibliografia — Ikonografia, Bibliographie - Iconographie: Sprawozdania z posiedzeń Wydziału Nauk Historycznych, społecznych i filozoficznych Towarzystwa Naukowego Warszawskiego. Rok XXXIX, Warszawa 1947.

S y d o w, Bronisław Edward: Katalog wystawy „Chopin i jego Warszawa" (Muzeum Narodowe w Warszawie, 21. X. 45 — 21 I. 46). Maszynopis.

b) *Biografie i monografie ogólne*

C u n h a, Paes da: O monumento musical de Chopin. Rio de Janeiro 1947, Livraria Editora Agir, 8⁰, str. 380 il.

C h e r b u l i e z, Antoine E.: Fryderyk Chopin. Leben und Werk. Rüschlikon — Zurych 1948. Albert Müller Verlag, str. 208, il. i przykł. nut.

E l l s w o r t h, Lottie — B a m p t o n, Ruth: Chopin. Childhood of famous composers series. Nowy Jork 1946, 8⁰.

G r o n o w i c z, Antoni: Chopin. Toronto 1943, 8⁰, str. 202, il. (Wydanie francuskie). Również w tłumaczeniu angielskim (Nowy Jork—Edinburg—Toronto 1943) i hiszpańskim (Buenos Aires 1947).

H a d d e n, J. Cuthbert: Chopin. Tłum. hiszpańskie E. Ingstera. Buenos Aires 1946. Ed. Schapira, 4⁰, str. 271.

H e d l e y, Arthur: Chopin, Londyn 1947. J. M. Dent and Sons Ltd. 16⁰ str. VIII + 214, pl. 8, il. Tłum. polskie H. Opęchowskiej, nakładem St. Jamiołkowskiego i T. J. Everta (Łódź) — w druku.

H i p p m a n n, Silvester: Fryderyk Chopin. Praga 1946. Orbis, 16⁰, str. 39.

H u l e w i c z, Witold: Chopin. Lwów (1939). Państw. Wyd. Książek Szkolnych, 8⁰.

H u t s c h e n r u y t e r Wouter: Chopin, s'Gravenhagen 1939, J. Philip Kruseman, 8⁰, str. 104.

---

*) Bibliografia niniejsza jest uzupełnionym nowymi pozycjami wyciągiem z pracy Bronisława Edwarda S y d o w a p. t: „F. F. Chopin — Bibliografia" mającej się ukazać nakładem Towarzystwa Naukowego Warszawskiego.

I w a s z k i e w i c z, Jarosław: Chopin. Warszawa 1949. Państw. Instytut Wydawniczy, 16⁰, str. 107.

J a c h i m e c k i, Zdzisław: Chopin. Warszawa 1949. Sztuka, 8⁰, str. 387, pl. 12, il.

L e c l e r q, Paul: Chopin et son époque. Leodium 1947, Ed. Soledi, 8⁰, str. 141.

L i s s a, Zofia: Fryderyk Szopen. Moskwa 1944. Nakł. Związku Patriotów w ZSRR, 16⁰, str. 32, il.

L i s z t, Fr.: Fr. Chopin. Tłumaczenie czeskie Vaclava Belohlawy'ego. Praga 1947. Topicova Edice, 8⁰, str. 216, pl. 6, il. Również tłumaczenie włoskie, Rzym 1949. Ed. Bompiani, 8⁰.

L o u c k y, Robert: Chopin básník tónu. Przy współpracy Evy Karelsovej. Praga 1947. Nakladatelské Druzstwo Máje, 8⁰, str. 199 — z bibliografią i dyskografią.

M a r t e n s, Johannes Skancke: Chopin. H'vik 1945, str. 215, il.

M a u r o i s, André: Frédéric Chopin. Tłum. angielskie R. G. Harris'a. Nowy Jork 1942, Harper, str. 91.

M a y z n e r, Tadeusz: Chopin. Warszawa 1947. Inst. Fryderyka Chopina, 16⁰, str. 75, il.

Mazel, L.: Fr. Chopin. Moskwa—Leningrad 1947. Muzgiz, 16⁰, str. 46, il.

M u r d o c h, Wiliam: Chopin. Mediolan 1939. Ed. Garranti, 8⁰, str. 286, pl. 12. Wyd. nowe w r. 1944. str. 279.

P o i r é e, Elie: Chopin. Wyd. nowe. Paryż 1946. Henri Laurens, 16⁰, str. 128, pl. 12, il.

P o u r t a l è s, Guy de: Chopin ou le poète. Wyd. nowe. Paryż 1941. Nouv. Française, 8⁰, str. 318.

R a u x — D e l e d i c q u e, Michel: La vida romántica de Frederico Chopin Buenos Aires 1942. Ediciones Suma 8⁰, str. 463, 3. 2-gie wyd. IX. 1942, — 3-e i 4-e wyd. Buenos Aires 1945 i 1948. Libreria Hachette S. A., 8⁰, str. 12—408—6, 16 tabl. il. Zawiera spis dzieł Chopina z dyskografią opr. przez Juan'a Manuela Puente.

S t e h m a n n, Jacques: Chopin. Bruksela (1946). Éd. Messidor, 12⁰, str. 114, pl. 1, — z dyskografią.

S t r o m e n g e r, Karol: Fryderyk Chopin. Z cyklu „Muzyka i muzycy polscy", zesz. VI. Warszawa 1947. Czytelnik, 8⁰, str. 65, il. Ponadto pod tym samym tytułem: W stulecie śmierci. Warszawa 1949. Czytelnik, 8⁰, str. 72, il.

T e r e n z i o, Virgilio: Chopin. Rzym 1949. Ed. Laterza, 16⁰.

T ö r n b l o m, Gösta Zetterberg: Chopin. Stockholm 1943. Bonniers Förlag, 16⁰, str. 168.

V a l e t t a, Ippolite: Chopin. La vita — Le opera. 4-e wyd. Turyn—Mediolan—Rzym 1940. Fratelli Bocca, 8⁰, str. XI + 444, il. 4.

W h e e l e r, Opal: Frederic Chopin Son of Poland-Early Years Ilustr. Christine Price. Nowy Jork 1948. Dutton & Co, 8⁰, str. 156, przykł. nut.

W e i n s t o c k, Herbert: Chopin. The Man and his Music. Nowy Jork 1949. Alfred A. Knopf; Canada — Clelland & Steward Ltd, 8⁰, str. X + 336 + XXII, pl. 4, il.

c) Przyczynki biograficzne

B r z o s t o w s k i, Wienczysław: Ustalamy datę urodzenia Fryderyka Chopina „Zwierciadło" — dodatek niedz. „Słowa Polskiego", Wrocław 1948. nr 38.

C o r t e s e, Luigi: Fryderyk F. Chopin — Lettere intime. Mediolan 1946. A. Minuziaro Ed. 16⁰, str. 182.

C u n h a, Paes da: Chopin na Inglaterra. Rozdział 3 w „Cenas Historicas". Rio de Janeiro 1947, 8⁰.

G l i ń s k i, Mateusz: Kiedy urodził się Chopin. „Ruch Muzyczny". Kraków 1948, nr 19.

H e d l e y, Arthur: Chopin and Poland. „The Listener". Londyn 1946 — czerwiec.

H u s s e y, Dyneley: Chopin w Anglii. „Głos Anglii". Kraków 1948, nr 24.

J a r e c k i, Tadeusz: O pochodzeniu Chopina. „Ruch Muzyczny". Kraków 1947, nr 24.

K o b y l a ń s k a, Krystyna: Sylwetki wokalistów na tle życia Chopina. Konstancja z Gładkowskich Grabowska. „Życie Śpiewacze". Warszawa 1946, nr 3. Angelica Catalani. Tamże — 1949, nr 3.

M a j z e l, Witold: Chopin i Woykowski. „Echo Teatralne i Muzyczne". Poznań 1949, nr 5.

M i r s k a, Maria: Szlakiem Chopina. (Zbiór artykułów). Warszawa 1949. W. Galster i Ska, 8⁰, str. 218, il. 130.

N o w a c z y ń s k i, Adolf: Młodość Chopina. Warszawa 1939. Rój, 16⁰, str. 232, pl 16. Wyd. nowe. Warszawa 1948. Czytelnik, 16⁰, str. 238, pl. 2, il,

O l s z e w s k i, Kazimierz: Chopin na Śląsku. „Odra". Wrocław 1946, nr 26.

O p i e ń s k i, Henryk: Pamiątka po Chopinie w Pradze Czeskiej, „Życie Śpiewacze". Warszawa 1948, nr 3.

R e m y, Simone: George Sand et la mort de Chopin. (Dysertacja). Paryż 1942, Imp. Foulon, 16⁰, str. 107.

S ł o n i m s k i, Nicolas: Chopiniana, Some Materials for a Biography „The Musical Quarterly", Nowy Jork 1948, t. XXXIV, nr 4.

S y d o w Bronisław Edward: Chopin na tle Warszawy. Wędrówka z Chopinem po dawnej Warszawie. „Gazeta Ludowa". Warszawa 1947, nr 24.

S y d o w Bronisław Edward: Fryderyk Chopin w Dusznikach. „Trybuna Dolnośląska". Wrocław 1946, nr 159.

S y d o w, Bronisław Edward: Karol Filtsch (1830—1845) (O najlepszym uczniu Chopina) „Ruch Muzyczny", Kraków 1947, nr 21.

S y d o w, Bronisław Edward: Kiedy Norwid poznał Chopina? „Stolica", Warszawa 1947, nr 7.

S y d o w, Bronisław Edward: Korespondencja Chopina. Correspondance de Chopin. Sprawozdania z posiedzeń Wydziału Nauk Historycznych, społecznych i filozoficznych Towarzystwa Naukowego Warszawskiego. Rok XXXIX. Warszawa 1947. (Jako przedruk również w „Problemach". Warszawa 1948, nr 9).

S y d o w, Bronisław Edward: Mickiewicz i Chopin. I. Pierwsze spotkanie. II. Przyjaźń Georg Sand. III. Opera a fortepian. „Kurier Codzienny". Warszawa 1945, nr 72, 78, 85.

Sydow, Bronisław Edward: Nieznany list Elsnera do Chopina. „Ruch Muzyczny". Kraków 1946, nr 6.

Sydow, Bronisław Edward: O właściwą datę urodzenia Chopina. „Ruch Muzyczny". Kraków 1948. nr 10 i 23—24.

Sydow, Bronisław Edward: Przyjaźń dwóch genialnych artystów. (O Chopinie i Delacroix). „Ruch Muzyczny". Kraków 1947, nr 6.

Sydow, Bronisław Edward: Trzy koncerty Chopina. „Naprzód Dolnośląski". Wrocław 1946, nr 155.

Sydow, Bronisław Edward: W sprawie pochodzenia Fryderyka Chopina. „Ruch Muzyczny" 1947 nr 3. i 1948, nr. 2.

Szczepkowski, Jan: Protoplaści Fryderyka Chopina. „Życie Śpiewacze". Warszawa 1949, nr 3.

Szenic, Stanisław: Warszawa Fryderyka Chopina. „Odrodzenie". Warszawa 1949, nr 10.

Waldorff, Jerzy: Wielka miłość Chopina. „Przekrój". Kraków 1949, nr 197.

Wallace, Betty: List z Anglii. Chopin w Londynie. „Głos Ludu". Warszawa 1948, nr 133.

Zych, Gabriel: Kiedy urodził się Fryderyk Chopin? „Kuźnica". Łódź 1949, nr 8.

d) Twórczość — Technika kompozytorska, styl

Abraham, Gerald E.: Chopin's musical Style, Londyn 1939. Oxford University Press, 16⁰, str. XIII + 116. 2-e wyd. 1941 — 3-e wyd. w r. 1946.

Asafiew, Borys: Mazurki Chopina. „Sowietskaja Muzika". Moskwa 1947, nr 3.

Bronarski, Ludwik: Chopin et l'Italie. Lozanna 1947. Éd. La Concorde, 16⁰, str. 149 + 2.

Bronarski, Ludwik: Chopin's „Abschiedswalzer" und seine Widmung. „Der kleine Bund" — dodatek lit. do czasop. „Bund". Berno 1941. nr 47.

Bronarski, Ludwik: Dwa nieznane utwory Chopina. „Kwartalnik Muzyczny". Warszawa—Kraków 1948. nr 21—22.

Bronarski Ludwik: Études sur Chopin. T. 1—2. Lozanna 1944—46. Ed. La Concorde, 16⁰, str. 181, 175.

Bronarski, Ludwik: La dernière Mazourka de Chopin. „Vie — Art — Cité". Lozanna 1941, nr 7—8.

Bronarski, Ludwik: Mazurek Chopina poświęcony E. Gaillard. „Kwartalnik Muzyczny". Warszawa—Kraków 1948, nr 21—22.

Bronarski, Ludwik: Über das Larghetto aus der Sonate op. 4 von Chopin", „Schweizerische Musikzeitung". Zurych 1941, nr 3.

Cerdonio, Benno: La quarta Polacca di Chopin. „L'Avenire di Tripoli", Tripoli 10. I. 1939.

Chomiński, Józef Michał: Preludium As-dur Chopina. „Ruch Muzyczny". Kraków 1949, nr 5—6.

Feicht, Hieronim: Ronda Fryderyka Chopina. „Kwartalnik Muzyczny". Warszawa—Kraków 1948, nr 21—24.

Heimlich, Lajos: Zongorastilusa történeti megvilágitásban (Styl fortepianowy Chopina). „Magyar Zenei Szemla". Budapeszt 1942, nr 6.

I w a s z k i e w i c z, Jarosław: Przegrywając Nokturny Fielda. „Ruch Muzyczny". Kraków 1949, nr 5—6.

K o b y l a ń s k a, Krystyna: Pieśni Chopina. „Życie Śpiewacze". Warszawa 1948, nr 2.

M i k e t t a, Janusz: Mazurki Chopina. Analizy i objaśnienia dzieł wszystkich Chopina. T. I. Kraków 1949. P. W. M. 8⁰, str. 470 + 2.

P h i l i p p, J.: Exercices analititiques pour les oeuvres de Chopin. (Przedmowa I. J. Paderewskiego) Paryż 1940. R. Deiss, 16⁰.

e) Estetyka, psychologia

B r o n a r s k i, Ludwik: Le „feminisme" de la musique de Chopin, „Viens!" St. Maurice 1942, nr 7.

K r a n c P. P.: O cutro sentido da musica de Chopin. „O Pensamiento da Polonia Católica". Rio de Janeiro 1944, nr 8.

Ł o b a c z e w s k a, Stefania: Fryderyk Chopin w świetle nauki o typach ludzkich. „Ruch Muzyczny". Kraków 1947, nr 9—16.

P a d e r e w s k i, I. J.: Chopin. Rzym 1945. Ed. Il Sagittario, 16⁰, str. 24, pl. 4. Również w języku polskim.

S a l v a n e s c h i, Nino: Il tormento di Chopin. Mediolan 1939. Wyd. 6-e. Ed. Corbaccio dall'Oglio, 16⁰, str. 256, il. Wyd. 7 — 1940, wyd. 8 — 1941, wyd. 9 — 1942, wyd. 10 — 1946. Również w tłumaczeniu polskim Bocca-Radońskiej Ew. p. t. Żal Chopinowski. Rzym 1946. Bibl. Orła Białego.

S z y m a n o w s k i, Karol: O Fryderyku Chopinie. Wyd. nowe ze wstępem Stanisława Golachowskiego. Kraków 1949. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 8⁰, str. 64.

f) Folklor i muzyka Chopina

B r o n a r s k i, Ludwik: Le folklore dans la musique de Chopin. „Nova et Vetera", Frybung (Szwajc.) 1940, nr 1—2

P a s c h a ł o w, Wiaczesław: Chopin i polskaja narodnaja muzika. Moskwa—Leningrad 1941. Muzgiz, 8⁰, str. 76.

S y d o w, Bronisław Edward: Śpiew w życiu i twórczości Chopina. „Życie Śpiewacze", Warszawa 1949, nr 1—2.

g) Praktyka wykonawcza

D r o z d o w, A.: Chopin i sowietskije ispołniteli. „Sowietskaja Muzika". Moskwa 1946, nr 8—9.

Ł u k a s i e w i c z, Franciszek: Wielcy chopiniści „Życie Śpiewacze". Warszawa 1948, nr 3, 1949, nr 1—2.

h) Chopin i muzyka innych narodów

A s a f i e w, Borys: Chopin w wosproizwiedienii ruskich kompozytorów. „Sowietskaja Muzika". Moskwa 1946, nr 1.

L a n d o w s k i, W. — L.: Frédéric Chopin et Gabriel Fauré. Paryż 1946, Richard Masse, 16⁰, str. 224.

Ł i s s a, Zofia: Chopin w muzyce rosyjskiej. „Kuźnica". Łódź 1949, nr 8.

Lissa, Zofia: Wpływ Chopina na muzykę rosyjską. „Ruch Muzyczny". Kraków 1949, nr 4.

i) Varia

Bacewiczówna, Wanda: Żelazowa Wola odbudowana. „Stolica". Warszawa 1948, nr 43.

Bartolini, Luigi: Chopin. Conversazione con un lettore ideale. „Giornale d'Italia". Rzym 2. II. 1939.

Borzęcki, Marian: Mazur. „Odrodzenie", Warszawa 1949, nr 10.

Chomiński, Józef M.: Chopin i nasza epoka: „Myśl Chłopska". Warszawa 1949, nr 3—4.

Czech, Irena: Z Żelazowej Woli. „Kobieta". Warszawa 1948, nr 46.

Drzewiecki, Zbigniew: Eliminacyjny konkurs Chopinowski w Warszawie. „Ruch Muzyczny". Kraków 1948, nr 17.

Ekier, Jan: Czym jest dla mnie Chopin? „Ruch Muzyczny", Kraków 1949, nr 5—6.

Frenkiel, J.: Kult Chopina w ZSRR. „Przyjaźń". Warszawa 1948. nr 9.

Gogolewska, Krystyna: Fortepian Chopina. „Kalendarz Warszawski" 1946. Warszawa—Kraków. Tow. Gniazd Sierocych.

Górski, Franciszek: Portret i ręka Chopina. „Ilustrowany Kurier Polski". Bydgoszcz 1946, nr 351.

Idzikowski, Mieczysław: Kult Fryderyka Chopina. „Płomień". Warszawa 1949, nr 10.

Idzikowski, Mieczysław: Nieznany zaginiony portret Fryderyka Chopina. „Ruch Muzyczny". Kraków 1947, nr 6.

Iwaszkiewicz, Jarosław: Serce Chopina. „Przekrój". Kraków 1945, nr 29.

Kalendarz Muzyczny 1948/49. Kraków, P. W. M., 16⁰, str. 301,

Kalendarz Roku Chopinowskiego. Poznań 1949. Merkuriusz, 16⁰, str. VI + 115, il.

Kisielewski, Stefan: Chopin. „Tygodnik Powszechny". Kraków 1949, nr 8.

Krakowski, E.: Chopin et Norwid. „Messager de Pologne". Paryż 1947, nr 2.

Kruszowa-Bukowiecka, Natalia: Na Rok Chopinowski. „Express Wieczorny". Warszawa 1949, nr 1.

Krzyżanowski, Juliusz: W setną rocznicę koncertu Chopina w Edynburgu. „Odrodzenie", Warszawa 1948, nr 44.

Krzyżanowski, Juliusz: Za cieniem Chopina w Szkocji. „Odrodzenie". Warszawa 1948, nr 32.

Lewańska, Iza: W Żelazowej Woli. „Płomień". Warszawa 1949, nr 10.

Lissa, Zofia: Chopin. Materiały do użytku świetlic; przy współpracy Krystyny Wilkowskiej i Bronisława Edwarda Sydowa. Warszawa 1949. Inst. Fryderyka Chopina, 8⁰, str. 98, il.

Międzynarodowy Konkurs im. Fryderyka Chopina dla pianistów w Warszawie. Poznań 1948. Merkuriusz, 8⁰, str. 31. Również w języku francuskim i włoskim.

Miketta, Janusz: Chopin zabronił... (W sprawie nadużywania muzyki Chopina). „Ruch Muzyczny". Kraków 1948, nr 19.

Miketta, Janusz: Hymn bratniej przyjaźni. (O mazurku a-moll). „Ruch Muzyczny". Kraków 1949, nr 5—6.

Mycielski, Zygmunt: Kilka myśli o Chopinie i polskiej muzyce współczesnej. „Ruch Muzyczny". Kraków 1949, nr 5—6. Również w „Kuźnicy" 1949, nr 8.

Mycielski, Zygmunt: Rocznica. „Ruch Muzyczny". Kraków 1946, nr 11—12.

Neuhaus, Henryk: Chopin. (Wstęp do programu 8 koncertów obejmujących całą twórczość Chopina w wykonaniu najwybitniejszych pianistów radzieckich). Moskwa 1946, 16°.

Osmańczyk, Edmund: Nagroda Chopina. „Przekrój". Kraków 1948, nr 184.

Pastiernak, Borys: O Szopenie. „Kuźnica". Łódź 1. IX. 1945.

Porte, John F.: The Climax of Chopin. „Musical Opinion". Londyn 1939, nr 62.

Reiss, Józef: Nieznane Chopiniana. „Ruch Muzyczny". Kraków 1946, nr 1.

Rok Chopinowski w Polsce. Warszawa 1949. Merkuriusz, 8°, str. 52.

Rudziński, Witold: Chopin jeszcze nie odkryty. „Kurier Codzienny", Warszawa 1949, nr 16.

Swatoń, Józef: W 138 rocznicę urodzin Fryderyka Chopina. „Radio i Świat". Warszawa 1948, nr 9.

Sydow, Bronisław Edward: Chopin gra dla Mickiewicza. „Rzeczpospolita", Warszawa 1949, nr 75.

Sydow, Bronisław Edward: Chopin nad Atlantykiem. „Odrodzenie". Warszawa 1947, nr 51—52. Pod tym samym tytułem ukazał się artykuł w „Kurierze Szczecińskim" 1948, nr 123.

Sydow, Bronisław Edward: Chopiniana wojenne. „Odrodzenie". Kraków 1945, nr 16.

Sydow, Bronisłow Edward: Dzieje pomnika Chopina w Dusznikach. „Pionier". Wrocław 18. VII. 1946.

Sydow, Bronisław Edward: Fortepian Chopina. Norwid przeczuł wielkość genialnego kompozytora Polski. „Kurier Codzienny". Warszawa 1946, nr 212.

Sydow, Bronisław Edward: Fryderyk Chopin. „Dziennik Bałtycki". Gdynia 1949, nr 52.

Sydow, Bronisław Edward: Le 138-e Anniversaire de la naissance de Chopin. „L'Oeuvre". Leodium w kwietniu 1948.

Sydow, Bronisław Edward: O Chopinianach odnalezionych we Wrocłacławiu. „Odrodzenie". Warszawa 1947, nr 27.

Sydow, Bronisław Edward: O pomnik Chopina w Warszawie. „Stolica". Warszawa 1947, nr 30.

Sydow, Bronisław Edward: Serce Fryderyka Chopina. „Ruch Muzyczny", Kraków 1945, nr 3.

Sydow, Bronisław Edward: W sprawie Muzeum Chopina w Warszawie. „Głos Ludu". Warszawa 1948, nr 224.

T a p p e r, Thomas: Child's own Book of Great Musicians. Frédéric François Chopin. The Story of the Boy who made beautiful Melodies Wyd. nowe. Filadelfia. Theodor Presser Co. 8⁰, str. 15, il. 12.

W i e l i c k i, Zbigniew: Chopin pod okupacją. „Odrodzenie". Kraków 1945, nr 10—12.

W o y t o w i c z, Bolesław: Droga wskazana przez Fryderyka Chopina „Odrodzenie". Warszawa 1949, nr 9.

Ż u ł a w s k i, Wawrzyniec: Rok Chopinowski. „Express Wieczorny". Warszawa 1949, nr 1.

Ż y w e w y d a n i e dzieł Fryderyka Chopina. Poznań (1949). Merkuriusz 16⁰, str. 64.

SPRAWOZDANIA

Fryderyk Chopin: Dzieła Wszystkie. T. I. Preludia. Red. I. J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczyński. Instytut Fryderyka Chopina — Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Warszawa—Kraków 1949, 4⁰, str. 82, 5.

Powstanie w r. 1934 Instytutu Fryderyka Chopina w Warszawie stanie się niewątpliwie datą zwrotną w dziejach nauki o Fryderyku Chopinie, w rozpowszechnieniu i znajomości nieśmiertelnych dzieł tego największego z kompozytorów polskich, a jednego z największych kompozytorów świata. Użycie tu czasu przyszłego dla stwierdzenia wyjątkowego znaczenia tej instytucji dla spraw kultu Chopina i wiedzy o jego twórczości, spowodowane jest na tym miejscu jedynie tym faktem, że w pierwszym, ubiegającym w roku bieżącym 15-leciu działalności Instytutu Fryderyka Chopina dał się zauważyć większy nacisk na zagadnienia związane z propagandą muzyki Fryderyka Chopina, z kultem jego osoby, jako człowieka, i opieką nad pozostałymi po nim pamiątkami niżeli ze ścisłą nauką o jego twórczości. Złożyły się na to dwa czynniki: całkowicie niewystarczające poparcie finansowe wysiłków IFC przez rządy przedwojennej Polski oraz zgromadzenie się w tej Instytucji najszlachetniejszych entuzjastów muzyki Chopina z niewielkim udziałem muzyków fachowych, zwłaszcza chopinologów, a więc badaczy lub odtwórców samych dzieł Chopina, mniej interesujących się zespołem zagadnień, jakie można nazwać chopinograficznymi. Zasługą wielką i nie ulegającą żadnej wątpliwości jest rzucenie przez to grono pierwszych działaczy Instytutu myśli o konieczności wydania zbiorowego dzieł Chopina, opracowanego naukowo. Myśl ta wyraziła się w trafnej decyzji zwrócenia się do jednego z największych chopinistów tych czasów, J. I. Paderewskiego o podjęcie zredagowania tego wydania. Drugim najbardziej wskazanym momentem w tej sprawie stało się zaproszenie przez Paderewskiego najwybitniejszego chopinologa naszych czasów, dra Ludwika Bronarskiego, autora pracy „Harmonika Chopina", opublikowanej w r. 1935, oraz wybitnego chopinisty, prof. Józefa Turczyńskiego. Powstał w ten sposób Komitet Redakcyjny wydania. Oświadczenie I. J. Paderewskiego z dnia 15 marca 1940 r., publikowane w omawianym tomie, zawiera stwierdzenie całkowitej aprobaty opracowanego tekstu wydania. Wobec śmierci Paderewskiego w r. 1941, podany na końcu tomu „Komentarz do Preludiów", podpisany jest przez dra Ludwika Bronarskiego (Fryburg szw.) i prof. Józefa Turczyńskiego (Morges). Komentatorzy nie

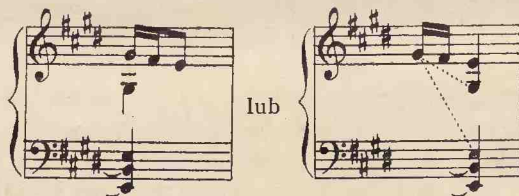
ujawniają w tekście pochodzenia szczegółów opracowania pochodzących bezpośrednio od Paderewskiego, co mogło by zaciekawić zwłaszcza wykonawców (np. palcowania). Należy przypuszczać, że po wydaniu całości komentatorzy opublikują i historię swej pracy redakcyjnej, co było by bardzo interesujące i o co ich prosić wypada.

Rozdział „O charakterze niniejszego wydawnictwa" publikowany w każdym tomie wydania poucza o tym, że celem Komitetu Redakcyjnego było „ustalenie tekstu, który by jak najlepiej wyrażał myśl Chopina i jak najściślej odpowiadał jego intenciom". Ta koncepcja mówi o dążeniu do możliwie największej autentyczności tekstu nutowego. Według mego zdania, nie różni się ona zbytnio i od koncepcji wydania naukowego. Rozumiem tu przez wydanie naukowe takie wydanie, w którym po stwierdzeniu najbardziej autentycznej formy poszczególnych fragmentów dzieła, wynikającej z badań porównawczych nad rękopisem, wzgl. autoryzowaną przez Chopina kopią, pierwszymi wydaniami i dalszymi redakcjami, następowałoby podanie takiej formy, która wynika z analitycznego rozpatrzenia całego utworu. Wyniki takiej analizy mogą często doprowadzać do konieczności wprowadzanie poprawek i zmian, nawet przeciw autentycznym formom zapisu. Do tej grupy zagadnień należy u Chopina częstokroć ortografia, ułatwienia enharmonicznych przemian, niejednokrotnie sprzeczne z właściwym przebiegiem harmonicznym. Na przykład bez względu na autentyczność rękopisu wstęp w Polonezie-Fantazji op. 61 wyklucza w swym planie harmonicznym wystąpienie E-dur i użycie bemolowego obrazu w tonacji Fes-dur dla końcowego fragmentu wstępu jest naukowo konieczne i uzasadnione (chociaż rękopis może zawierać enharmoniczne ułatwienia). Takich przykładów jest bardzo dużo.

Punktem, mogącym podlegać dyskusji, i to w związku z rozplanowaniem wydania, jest zamieszczenie tych niezmiernie cennych komentarzy na końcu, poza tekstem nutowym. Rozumiem, że zyskuje przez to bardzo, nawet nadzwyczajnie, sama forma graficzna wydania. Jest ona po prostu prześliczna, a czystość dowolnie otwartej strony arcydzieł chopinowskich zachwyca swą graficzną monumentalnością! Widać od razu, że to wydanie oczyszcza tekst chopinowski od wszelkiej przypadkowości lub zmiennych gustów wykonawców, chociażby nawet największych, oraz że staranna i drobiazgowa praca Komitetu Redakcyjnego doprowadziła do podania pełnego „ekstraktu" chopinowskich „intencji". Gdyby te piękne stronice były „zabrudzone" odsyłaczami i komentarzami (tak jak to jest np. w opracowaniach Bacha przez Busoniego, a zwłaszcza Mugelliniego) — to graficzne piękno wydania byłoby „w znacznie gorszym gatunku". Ale grający te utwory pianista, zwłaszcza w okresie ich studiowania, ma trudność z poszukiwaniem w komentarzach umieszczonych na końcu tomu uwag, dotyczących granego właśnie taktu lub fragmentu; tym bardziej, że nic mu nie wskazuje, że z danym taktem związane są jakieś zagadnienia lub wątpliwości. Ale tertium non datur! Wysunięte tu uwagi nie mają charakteru zarzutu pod adresem redaktorów i komentatorów lub wydawcy. Z góry odpowiedzieć na nie należy, że pianista, studiujący utwory Chopina z pomocą tego wydania, ma obowiązek przede wszystkim najdokładniejszego przestudiowania komentarza, sprawdzenia w odpowiednich taktach nuto-

wego tekstu podanej w komentarzu uwagi, wykazanej w niej różnicy pomiędzy rękopisem, wydaniami itp. i dopiero wtedy, po przeprowadzeniu tej rewizji, może zabrać się do grania utworu „na czysto". Należy dodać, że u z u p e ł n i e n i e m tego wzorowo przemyślanego autentycznego wydania dzieł wszystkich Chopina ma być wydanie „Analiz i objaśnień dzieł wszystkich Fryderyka Chopina", jako praca zbiorowa w 10 tomach pod redakcją prof. dra Adolfa Chybińskiego, powstała z jego inicjatywy, a podjęta przez te same czynniki, jak Komitet Wykonawczy Roku Chopinowskiego 1949 i Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Wyniki tych analiz skompletują „Dzieła wszystkie Fryderyka Chopina" w jedną całość, będącą nie tylko wyrazem hołdu dla Chopina, ale zasadniczą, ważką zdobyczą chopinologii, jako nauki o dziele Fryderyka Chopina.

Przejdźmy teraz do bardziej szczegółowego omówienia wydanych „Preludiów". W poprzedzającym właściwy komentarz do preludiów rozdziale „O charakterze niniejszego wydawnictwa", komentatorzy wypowiadają zasadę, że „wszystkie ozdobniki mają być wykonywane według norm klasycznych, tzn. że wartość ozdobnika odlicza się od wartości nuty głównej. Wypowiedzenie tego twierdzenia opierają na znakach Chopina, jakie własnoręcznie umieścił na egzemplarzach pani Dubois, przechowywanych w Bibliotece Konserwatorium w Paryżu. Zasadę tę ilustrują dwa przykłady z Nokturnu op. 37 nr 1 i Etiudy op. 10 nr 3. Otóż drugi przykład w podanym obrazie nutowym byłby jaśniejszy, gdyby został ujęty w następującą formę: ,



Dalszy tekst bowiem wyraźnie określa takie wykonanie, jako najbardziej prawidłowe, a podany przykład wskazuje, jakoby seksta gis-e¹ miała zabrzmieć po e. Jest to drobnostka, ale może wzbudzać nieporozumienie, pomimo wyraźnego brzmienia następującego tekstu. Sama zasada, wyrażona tu tak stanowczo, spotka się zapewne z pewną krytyką ze strony wykonawców, którzy często a n t y c y p u j ą ozdobniki i przyzwyczaili się do takiego ich traktowania; ale, moim zdaniem, jest słuszna i godna ostatecznego ustalenia w tej właśnie formie. Zachodzi tu często w praktyce podobne zjawisko, jak w ogóle niejednoczesne granie prawej ręki z lewą, które niestety występuje bardzo powszechnie (nawet u wykonawców, którzy w teorii głoszą tę zasadę, w praktyce zaś o niej zapominają! np. znakomity chopinista Raul Koczalski, który wytykając ten błąd wielu innym pianistom, sam grał antycypując lewą ręką przed prawą).

Komentarz do preludiów w sposób jak najbardziej staranny rozważa zachowany rękopis preludiów jego kopię i pierwsze wydania. Z analizy tej

wynika np. jedno z praw, jakie zastosowali redaktorzy wydawnictwa. Chodzi tu o zagadnienie długich i krótkich przednutek. Redakcja rozstrzyga nasuwające się wątpliwości na korzyść przednutek krótkich, dowodząc ich powszechnego występowania, długim wyznaczając jedynie wyjątkowe wypadki stosowania. Że kryterium jest tu tempo, nie ulega chyba wątpliwości. Przy czym właśnie tempo, nie zaś względna zawsze wartość nut długich lub krótkich. Ponieważ w komentarzu podane są wszystkie szczegóły, różniące podstawowe źródła, jakimi są wyżej wymienione rękopisy, kopie i wydania, przeto nic już więcej z punktu widzenia naukowego ani wymagać, ani uczynić nie można.

Preludium C.

Otrzymało formę jasną i przejrzystą. Podzielać należy całkowicie decyzję redakcji, by tolerować tu matematyczną nieścisłość w rytmicznym obrazie głosu środkowego. Skoro brak znaku rytmicznego na wyrażenie szóstej części nuty ćwierćnutowej, fakt zaś taki tu właśnie zachodzi, że nie ma tu sztucznego podziału trójkowego, to przyjęty obraz, zgodny z oryginalnym wzorem, jest najwłaściwszy; wielką zaletą jest defitywne usunięcie w ostatnim akordzie (arpeggiando) Preludium błędnego E, jakie mają wydania francuskie i angielskie (pierwsze). Struktura tego akordu polega na postępowaniu kolejnych składników motywu chopinowskiego: pełnego (C-G-c-e: 1—5—8—10) i wycinka (g-c^1-e^1). Nie ma tu miejsca na E, które rujnowałoby zupełnie tę typową chopinowską strukturę melodyczną [1]).

Preludium a.

Redaktorzy przyjęli dla dolnego dwugłosu formę akordową, chociaż w komentarzu stwierdzają najzupełniej słusznie, że właściwszą byłaby postać notacji, wykazująca wyraźnie główny konstrukcyjny motyw całości (a więc H—Ais—H—G połączone wspólną linią). Motyw ten, mający prawdopodobnie genezę w temacie Fugi D-dur z „Das Wohltemperierte Klavier" cz. I, J. S. Bacha, odgrywa w melodyce Chopina wielką rolę. Znajdujemy go jako konstruktora rozwoju melodii w mazurkach [2]) i w innych utworach Chopina. W Preludium a-moll ulega ciekawemu rozwojowi i śledzenie tego zjawiska byłoby w takiej notacji ułatwione.

Preludium G.

Podane przez redaktorów palcowanie słynnej ze swej trudności w tempie vivace figuracji lewej ręki dla przeciętnej wielkości rąk, wydaje się bardzo wygodne; cytowane palcowanie z wydania angielskiego może być dostępne jedynie dla rąk dużych, o szerokim rozstawieniu palców. Inne uwagi komentarza słuszne i zrozumiałe.

Preludium e.

Zamiany w t. 2—3 i 14—15 es^1 na dis^1 oraz as na gis w t. 15 znakomicie wyjaśniają przebieg harmoniczny utworu. Wielką również korzyść, ułatwiającą zrozumienie końcowej kadencji, daje enharmoniczna zmiana w t. 23 podawanego w wielu wydaniach B na Ais.

---

[1]) Por. Janusz Miketta: „Ze studiów nad melodyką Chopina". „O Motywie Chopinowskim", Kw. M. zesz. 26—27, str. 289.

[2]) Por. J. Miketta: „Mazurki Chopina".

Preludium D.

Ciekawą sprawę porusza komentarz w związku z ostatnią nutą wiolinu t. 16 Preludium: a^2 czy ais^2? Komentarz powiada: „ze względu na powstające *ukośne brzmienie* wersja *z a w* t. 16 jest *korzystniejsza*". Mamy tu następujący stan faktyczny: rękopis podaje a^2 -(kasownik), kopia rękopisu zaznacza powtórzenie t. 15 i 14 (a więc ais^2), wydania francuskie i angielskie idą śladem rękopisu, jedynie wydanie niemieckie utrzymuje w tym takcie ais^2. Niewątpliwie wzgląd na ukośne brzmienie, wysunięty przez komentarz, jest bardzo ważny, ale jest to wzgląd *harmoniczny*, podczas gdy względy *konstrukcyjne przemawiają za* ais^2; utwór składa się z dwu 16-taktów, uzupełnionych 6-fazową falą stojącą w basie oraz nieforemną $2^1/_2$-fazową falą stojącą w wiolinie, z dodatkiem 3-taktowej kody. Każdy z tych dwu 16-taktów kończy się falą stojącą (t. 13—16 i 29—32). Podkład harmoniczny jest w fazach obu fal jednakowy: $T—S_{-5-}^{-6-}— D^6$ (akord chopinowski). W pierwszym wypadku jest to przebieg w Fis-dur, w drugim w D-dur. Melodycznie toczkowi d^2-e^2-fis^3, t. 29—32, odpowiada symetrycznie toczek fis^2-gis^2-ais^2, t. 13—16, czterokrotnie *powtarzany*. Kadencja niewątpliwie przebiega tu w *fis-moll* (D—T $_{VI}$), ale więcej *razi* nagłe wprowadzenie a^2 niż ukośne brzmienie, tym bardziej, że nie brak w dalszym toku utworu ukośnego brzmienia (w t. 22 fis^1-f), wynikającego już z bezspornego autentycznego tekstu. Przy tym nie ma przegrodzenia jednym dźwiękiem, jak to jest w omawianym wypadku (fis^2-Fis pomiędzy ais^2 i a). Wydaje się więc słuszne przyznanie racji raczej wydaniu niemieckiemu, wprowadzającemu konsekwentnie i w t. 16 ais^2, śladem taktów 13, 14 i 15-go.

Preludium h.

Przysługą dla śledzenia przebiegu harmonicznego utworu jest zamiana w t. 8 notowanego dawniej $fisis^1$ na g^1.

Preludium A, nie nastręcza uwagi.

Preludium fis.

Znakomite uzasadnienie w komentarzu dokonanych poprawek w pisowni; przebieg harmoniczny staje się dzięki nim jasny i zrozumiały.

Preludium E.

Komentarz rozważa w sposób przekonywający *układy* trzech zasadniczych grup rytmicznych: ♩♩♩ (3), ♩. ♪ i ♩.. ♬ i przeprowadza, pomimo pewnych różnic w rękopisie i wydaniach, konsekwentnie ich ostateczną redakcję. Jak widzimy, rytm ♩♩♩ (3) pojawia się w głosie środkowym, ♩.. ♬ *zawsze* w basie oraz od t. 9 także w sopranie na drugiej ćwierci każdego z następujących taktów. Dlatego nie rozumiem uwagi komentarza, mówiącego, że w t. 11 wskazane jest ze względów estetycznych i dla łatwiejszego wykonania nadanie ostatniej oktawie basu wartości szesnastki, nie trzydziestodwójki. W ostatnim 4-takcie Preludium (9—12) rytm ♩.. ♬ staje się dominujący w obu głównych głosach na 2 i 4 (na zmianę: sopran — bas w t. 9, a w połączeniu obu głosów od taktu 10). Raczej uważałbym za wskazane przekształcenie rytmu sopranu na 4 t. 10 ♩. ♪ w ♩.. ♬ , jest to bowiem

j e d y n e wystąpienie tego rytmu w całym 4-takcie i mąci ono jednolitość przyjętej tu formy układu metro-rytmicznego. Wskazane ritenuto jest to raczej ritardando, stopniowo więc rozszerzanie tempa i fanfarowa rola silnie punktowanego układu umożliwiają bez trudności wykonanie na czwartej ćwierci t. 11 układu podanego w tekście wydania.

P r e l u d i u m c i s.

Wydanie ustala, że struktura fal przenośnych szesnastkowych przedstawia układ faz [figura nutowa: triola]. Jest to bardzo zasadnicza decyzja, różna, jak podaje komentarz, od notacji oryginalnej, gdzie „wszystkie nuty wspomnianych figur łączone są podwójnymi ciągłymi kreskami poprzecznymi". Jeśli tak, to w swej p i e r w o t n e j k o n c e p c j i są to k w i n t o l e! Komentarz mówi, że „idąc za niektórymi nowszymi wydaniami, wyróżniliśmy w figurach szesnastkowych tego Preludium poszczególne grupy dla wyraźniejszego uwydatnienia rytmu". Wprowadzony układ jest jednak nie uwydatnieniem, ale z m i a n ą. Czy ta zmiana wpływa praktycznie na wykonanie? Tempo jest m o l t o a l l e g r o, opady fali są nieomal błyskawiczne: w tym tempie różnica pomiędzy podanym układem a kwintolą zaciera się prawie zupełnie. Rozumiem jednak, że pewien dostrzegalny, a różny efekt wynika w tych figurach z akcentowania lub nieakcentowania c z w a r t e g o dźwięku fazy; w kwintolach ten dźwięk jest słaby, w podanym układzie wypadnie względnie mocny.

P r e l u d i u m H.

Wprowadzono wzorową pedalizację.

P r e l u d i u m g i s.

Obszerny komentarz uzasadnia przyjętą redakcję w sposób nie nasuwający żadnych uzupełnień lub zastrzeżeń.

P r e l u d i u m F i s.

Ze względów symetrii konstrukcji wolałbym wytrzymanie akordu Cis-dur do końca t. 6 i usunięcie pauzy, tak jak to podaje wydanie niemieckie i kopia rękopisu; decyduje w tym względzie raczej ł ą c z n o ś ć D^6_4 z D^7 (w Cis-dur) niż trudność wprowadzenia arpeggia. Co do interpretacji przednutki t. 9, to komentarz najsłuszniej wskazuje na jej przynależność do melodii basu; jest ona składnikiem dolnego mordentu, jaki zdobi powtarzanie ais (motyw kotwiczy). Pianiści wprowadzają tu w wykonaniu zwykle ritenuto. W niektórych wydaniach podawane było arpeggiowanie akordu taktu 9 z dołączaniem do niego przednutki, co jest już zdecydowanym błędem wobec chóralnego charakteru całego brzmienia głównego okresu utworu. Inne motywacje komentarza słuszne i przekonywające.

P r e l u d i a e s i D e s nie nastręczają dyskusyjnych uwag.

P r e l u d i u m b.

Wzorowy komentarz do tego Preludium nasuwa pewną niejasność w omówieniu t. 7. Nie rozumiem użytego (wprawdzie w cudzysłowie) terminu „łańcuszek". Sprawa polega na użyciu różnych form zamiennika [1]). Ponieważ w całym Preludium występują jedynie zamienniki g ó r n e, przeto z największą słusznością redaktorzy podają już w drugim takcie utworu $Z\widehat{_2}$, poprawiając

---

[1]) por. J. M i k e t t a: „Mazurki Chopina", str. 20—21.

błędną wersję wydania niemieckiego. Rozważenie niektórych szczegółów przebiegu utworu wymagałoby szerszego omówienia, wykraczającego poza charakter recenzji.

P r e l u d i u m A s.

Wśród licznych zalet przedstawionego tekstu tego Preludium, podkreślić trzeba trafne wykonanie w komentarzu przednutek i arpeggiowanego akordu w t. 43 i 47, które często w wykonaniu przedstawiały chwiejność, psującą harmoniczny spokój w tym utworze. Komentarz nie podaje wykonania przednutek t. 56, ale, w myśl zasad wypowiedzianych w rozdziale „O charakterze niniejszego wydawnictwa", należy wykonać na drugiej ósemce p i e r w s z e f^2 razem z akordem b-f^1-b^2-as^2-d^3.

P r e l u d i u m f.

Wszystkie uwagi komentarza słuszne; ważne ujednostajnienie pisowni akordu $S^{-7}_{1<}$ (Preludia e, f i g!). Nasuwa się uwaga co do pisowni trzeciego od końca dźwięku t. 18; należało by może zmienić a na bb[2]), jako alterowany IV st. w opadającej gamie chromatyzowanej.

P r e l u d i u m E s.

Wprowadzenie jako trzeciej nuty wiolinu t. 1 g^1, zamiast obecnej w pierwszych wydaniach i w rękopisach es^1, uzasadnia nie tylko wzgląd na występujące w t. 2 podwojenie tercji, ale i strukturę przenośnej fali akordowej, której wzór polega na następowaniu po sobie składników akordu Es-dur p o p r z e z j e d e n (b-g^1-es^2, es^1-b^1-g^2, g^1-es^2-b^2 itd.). Inaczej przedstawia się podobna sprawa w t. 49, gdzie podana wersja jest uzasadniona wystąpieniem w basie fali stojącej (t. 49—53), na której opiera się rozwój figuracji wiolinu. I ten wzgląd popiera tym silniej decyzję redakcji zamiany g na b. Co do taktów 50, 52, 58 i 60 przyznałbym raczej słuszność o r y g i n a l n e j wersji. Skoro Chopin napisał w pierwszych trzech z wymienionych taktów bb, to miał o r t o g r a f i c z n ą rację: jest to d o l n a alteracja kwinty, nie g ó r n a kwarty! W t. 60 widziałbym raczej pomyłkę i ujednostajnił wobec tego pisownię tych pochodów w sensie bb, nie a! Poszedłbym również za Riemannem co do notacji ges^2 (nie fis^2) w t. 55. Poprowadzenie w t. 56 tego ges^2 na f^2 tym silniej wskazuje na słuszność takiej ortografii.

P r e l u d i u m c.

Niezmiernie interesujący szczegół podaje komentarz. Okazuje się, że pierwotnie Chopin utworzył jako Preludium c-moll 8-takt i dopiero pod wpływem nieznanego Pana XX „qui a souvent raison" rozszerzył je do formy a-b-b. Dzięki temu, najmniejsze z Preludiów zamieniło się w 13-takt. Komentarz nie podaje do wiadomości innego ciekawego szczegółu. Skoro Chopin zaznaczył to powtórzenie zdania b jedynie w odsyłaczu, to powstaje pytanie: czy pierwowzór z a w i e r a ł ostatni takt, dodany jako 13 takt akord c-moll? A więc czy w oryginale był to 9-takt zakończony akordem o wartości całej nuty z fermatą?

---

2) por. J. M i k e t t a: „Mazurki Chopina", analiza Mazurka 40 f-moll op. 63 nr 2.

Preludium B.

Komentarz podaje palcowanie z wydania angielskiego. Przyda się ono bardzo, gdyż jednym z trudniejszych problemów wykonawczych w tym Preludium jest właściwe dla danej ręki palcowanie. Cenną pozycją jest zwrócenie uwagi na „wtórną" melodię w t. 33—38.

Preludium g.

Rozważania komentarza wyjaśniają dobitnie szczegóły układu rytmicznego utworu. Są one praktycznie ważne, pomimo szybkiego tempa Preludium.

Preludium F.

Podobne trudności w palcowaniu zestawia wersja podana i cytowana w komentarzu z wydania angielskiego. Dla rozwiązania skomplikowanej struktury t. 15 i 16 redakcja przyjęła układ niezmiernie korzystny i jasny. Może należało by jeszcze wskazać za pomocą dodanej strzałki fakt, że basowe a^2 taktu 16 prowadzi (pomimo pauzy ósemkowej) na g^2 ostatniej grupy szesnastkowej wiolinu. Są tu bowiem dwie zamienne do składników akordu c^7, f^2 do e^2 i a^2 do g^2.

Preludium d.

Wszystkie uwagi komentarza zredagowane bez zarzutu. Podane w nim palcowanie z wydania angielskiego moje być wygodne dla rąk dużych; wskazane w tekście głównym przedstawia palcowanie najdogodniejsze dla rąk średnich.

Preludium cis op. 45.

Jedną z trudności graficznego wykazania melodycznych struktur tego utworu zbudowanego z przepływów przenośnych fal oktawowych, są pojawiające się na zakończenie tych fal i przedzielające je melodyczne, oktawowe fragmenty. Można powiedzieć, że omawiane wydanie podało je wszystkie w formie najbardziej przejrzystej, jasnej i w konsekwencji zrozumiałej. Przy ciągłym modulowaniu przebieg harmoniczny wyjawił się tutaj w sposób najdostępniejszy. Takie „ciemne" fragmenty, jak n.p. t. 63—67 wystąpiły przy tym ujęciu plastycznie i zrozumiale.

Preludium As (1834, odkryte w r. 1918).

Jasność i prostota układu wzbudzają tylko najwyższe uznanie.

Po tym dalekim jeszcze od dokładności przeglądzie tekstu preludiów i komentarza, który będzie wymagał wielu jeszcze omówień i dyskusji czy to w tomie IX „Analiz i objaśnień dzieł wszystkich Fryderyka Chopina", czy to w praktyce wykonawczej najwybitniejszych chopinistów polskich i zagranicznych, należy powiedzieć, że Redakcja dokonała olbrzymiej pracy, o wzorowej sumienności metod naukowego opracowania, a Wydawca wykonał wszystko, co można było wykonać z użyciem najnowocześniejszych doświadczeń graficznych. Wydanie jest piękne, zachwycające!

Możemy śmiało powiedzieć, że wydanie to jest nie tylko najpiękniejszym wydaniem dzieł Chopina, naukowo najsumienniejszym i najdokładniejszym, ale że jest jednym z najlepszych wydań dzieła jakiegokolwiek bądź kompozytora w ogóle. Redakcja i Wydawca zasłużyli się nie tylko w Roku Chopinowskim kultowi Fryderyka Chopina, ale i nauce i sztuce polskiej.

Janusz Miketta

P a s c h a ł o w Wiaczesław: Chopin i polskaja narodnaja muzyka (Chopin i polska muzyka ludowa). Moskwa — Leningrad. MUZGIZ (Muzykalnoje gosudarstwiennoje izdatielstwo), 1941, str. 75.

Są książki, które się regenerują, których aktualność wraca co parę dziesiątków lat, wraca — siłą postawionego, choć w różnym czasie, różnie stawianego problemu. Taką właśnie jest mała i skromna, dziś po raz 3-ci ożywiona prądem myśli naukowej w naszej dyscyplinie — książeczka radzieckiego etnografa, Wiaczesława Paschałowa, podejmująca zagadnienie stosunku stylu chopinowskiego do folkloru polskiego.

Wiaczesława Paschałowa poznałem w czasie wojny w Moskwie. Był to już wtedy staruszek lat siedemdziesięciu kilku, zawsze jeszcze pełen żywych zainteresowań i nadal pracujący naukowo (nad monografią chóru Piatnickiego, nad opracowaniem rosyjskich pieśni ludowych Rimski-Korsakowa i in.). Zawsze pełen kultu dla Chopina, interesujący się muzyką polską a zwłaszcza chopinologią i etnografią polską. Dziś jest to starzec 80-letni, żyjący w specjalnym sanatorium dla starych naukowców w Leningradzie. Mimo to, Paschałow przystępuje dziś do trzeciej redakcji swojej książki.

Jej pierwsza redakcja sięga okresu sprzed pierwszej wojny światowej. Zainteresowania folklorystyczne z jednej strony oraz gorąca miłość do muzyki Chopina (podsycana przez żonę-Polkę, tłumaczkę literatury polskiej na język rosyjski, oraz autorkę obszernej pracy o George Sand), złożyły się na to, że Paschałow podjął temat „Chopin i polska muzyka ludowa". Podejmując go, ze zdziwieniem spostrzegł, że w całej bibliografii chopinowskiej, a nawet w polskiej literaturze przedmiotu brak w ogóle pracy monograficznej na ten, tak ważny dla zrozumienia stylu Chopina, temat.

Jako solidny etnograf, Paschałow rozpoczyna swoje studia od wieloletniego zaznajamiania się z jedynymi, dostępnymi dlań materiałami folklorystycznymi Polski — z „Ludem" Oskara Kolberga. Badania te prowadzi równolegle z analizą wszyskich dzieł Chopina. Wynikiem tych badań była wpierw praca, która zaczęła wychodzić fragmentami w 3 kolejnych zeszytach czasopisma muzycznego pt. „Muzykalnyj Sowremiennik", w r. 1916.

Po 20-tu latach zagadnienie podjęte przez Paschałowa zostało znów zaktualizowane. Przyczyniły się do tego warszawskie konkursy chopinowskie, w których pianiści radzieccy zdobywali pierwsze miejsca, oraz liczne prace naukowe muzykologów radzieckich, jak „Fantazja f-moll" Lwa Mazela, jak monografia J. Frenkela, dwukrotne wydanie listów Chopina w przekładach wpierw Goldenweisera, potem Siemianowskiego, a nawet książka dla dzieci o Chopinie — Stern-Michajłowej. Paschałow wraca do swego dawnego tematu: uzupełnia swą wiedzę o Chopinie pracami polskich muzykologów, które się w międzyczasie ukazały, przede wszystkim świetnymi studiami Wójcik-Keuprulianowej, Bronarskiego, Windakiewiczowej, Barbaga, monografistów — jak Jachimecki, wprowadza zmiany do pierwotnej redakcji książki rozszerza ją o cały szereg problemów, jak np. o źródłach chromatyki chopinowskiej, o istocie narodowego stylu muzyki Chopina itp.

Drugie, książkowe tym razem wydanie pracy Paschałowa zeszło się z początkiem drugiej wojny światowej. Złożona wiosną 1941 r. — książka u k a z a ł a się w druku w Leningradzie w pierwszych miesiącach blokady Leningradu. Ta

data i miejsce wydania tej książeczki powinny mieć dla nas swoją szczególną wymowę!

Książka Paschałowa składa się z 4 rozdziałów. Pierwszy jest próbą ogólnej charakterystyki właściwości polskiej muzyki ludowej. Jasne jest, że nie mając żadnych materiałów fonograficznych do dyspozycji, dysponując jedynie — dziś już z punktu widzenia współczesnej etnografii stanowczo niewystarczającymi materiałami Kolberga, nie żyjąc tą muzyką, jak właśnie na żywo znał swój rodzimy rosyjski folklor muzyczny — nie mógł Paschałow tak wniknąć w istotę polskiego folkloru, aby dać wszechstronną, wyczerpującą zagadnienie charakterystykę polskiej muzyki ludowej. I u nas dziś jeszcze żaden z etnologów polskich na taką syntezę się nie zdobył, tym bardziej trudno jej domagać się od Paschałowa. Mimo to, można mieć zastrzeżenia odnośnie wywodów autora o genezie poloneza i jego stosunku do ludowego „chodzonego"; można autorowi zarzucić, że nie różnicuje pieśni i tańców, ale omawia je łącznie, a przede wszystkim, że ogranicza się do omówienia tylko 4 podstawowych tańców Polski centralnej, nie biorąc pod uwagę tych wszystkich ich odmian, które nawet na podstawie Kolberga wyraźnie się zarysowują.

Ciekawe są natomiast wywody autora, dotyczące zależności ilości i miejsca akcentów tanecznych od tempa tańca; o właściwościach harmonicznych polskiej muzyki ludowej, które wywodzi z techniki gry wiejskich muzykantów; niemniej interesujące są rozważania Paschałowa na temat „chromatyzmu figuracyjnego" przygrywek instrumentalnych. W związku z tym, dziwi nieco brak wywodów na temat współzależności czynników rytmicznych, melodycznych, harmonicznych i formalnych w polskich pieśniach i tańcach.

Przejściem od tego rozdziału, charakteryzującego ogólnikowo właściwości polskiej tanecznej muzyki ludowej, jest rozdział o tradycjach artystycznej muzyki polskiej, na których wyrastał styl Chopina. Rozdział krótki, ale treściwy, świadczący o znajomości polskiej historii muzyki z okresu przedchopinowskiego.

Oś całej pracy Paschałowa stanowi rozdział III-ci, w którym autor poddaje głębszej analizie mazurki Chopina, widząc w nich najdalej posunięty stop współczynników, przejętych z folkloru, oraz artystycznych zasad konstrukcji muzycznej. Autor stara się tu zracjonalizować, ująć w pewne schematy te właściwości rytmiki, melodyki, harmoniki a nawet i formy, które kompozytor mógł zaczerpnąć z folkloru i te prawzory (głównie z Mazowsza) twórcze wysublimować.

Paschałow dzieli przy tym cały dorobek kompozytorski Chopina na 2 kategorie: jedną — w której (str. 36) łączność z folklorem polega na tym, że życiodajne współczynniki polskiej pieśni i tańca ludowego wchodzą w organizm muzyczny tych dzieł w formie motywów melodycznych, struktur rytmicznych, zwrotów harmonicznych i swoistych chwytów symetrii formalnej, oraz drugą, w której to przenikanie nie dochodzi do skutku.

Otóż tutaj można mieć wątpliwości co do słuszności takiego podziału, gdyż nawet w formach, które nie są wyraźnie — jak je nazywa Paschałow — „etnograficzne", to przenikanie też zachodzi; co prawda nie zawsze wszystkich elementów konstrukcji i nie zawsze z równą siłą. Stopień twórczego przesublimowania ludowych zwrotów jest u Chopina bardzo różny i wieloraki, ale niewątpliwie istnieje we wszystkich dziełach Chopina, nadając im ich

jedyny w swoim rodzaju, indywidualny styl. Paschałow zdaje sobie zresztą z tego sprawę, ograniczając swoje badania tylko do tych form, które w całości, konsekwentnie wyrastają z podglebia ludowego. Wielka szkoda, że autor nie podjął swego zagadnienia na szerszej płaszczyźnie i wobec tamtych form, gdyż tu właśnie leży klucz do zagadnienia istoty stylu narodowego.

Rozprawę kończy rozdział, porównujący stosunek do rodzimego folkloru u Chopina i Glinki. Wywody te jeszcze bardziej umacniają nas w przekonaniu, że dojrzał dziś już czas, by w sposób rozleglejszy, porównawczy podjąć zagadnienie istoty stylu narodowego w muzyce. W rozprawce Paschałowa jest rzucony szereg myśli i koncepcyj, które warte są podjęcia i pogłębienia. Zwłaszcza dla polskich chopinologów jest tu kopalnia ciekawych uwag o stylu Chopina. Wprawdzie nie ze wszystkimi wywodami autora możemy się dziś zgodzić, ale — co w pracy naukowej jest najważniejsze — Paschałow umie dojrzeć problem, tam, gdzie go dotąd nikt nie spostrzegł, umie postawić zagadnienie — choć nie zawsze podejmuje się je rozwiązać. Do takich należą np. sprawy: wewnętrznej cykliczności poszczególnych mazurków, wokalności melodyki chopinowskiej, wewnętrznych sprzeczności tonalno-harmonicznych, krzyżowania się pierwiastków mazurka i walca itp.

Paschałow pisząc o Glince i Chopinie powiada, że „muzyka ludowa niewidzialnie jest obecna w wielu ich utworach". Jaka szkoda, że autor w swych rozważaniach zatrzymał się właśnie na granicy „widzialności". Twierdzenie to wyraźnie wskazuje na fakt, że Paschałow podjął tylko część ogólnej problematyki związanej z ludowością w stylu kompozytorskim Chopina. Praca jego powinna inspirować polskich muzykologów do dalszego rozwinięcia postawionych przez Paschałowa problemów. Wersja tej pracy, która jest podstawą naszej recenzji, stanowi 2-gą wersję. Jak słyszymy, Paschałow pracuje nad jej trzecim, rozszerzonym wydaniem. Miejmy nadzieję, że ta nowa wersja, jak też prace analityczne dzieł Chopina, podjęte obecnie w Polsce w związku z „Rokiem Chopinowskim" — zagadnienia te pogłębią w duchu ostatnich wymagań etnografii i dzisiejszej metody analizy formalnej.

W ten sposób „żywot" książki Paschałowa przedłuży się na trzecie pokolenie muzykologów. Rozszerzy współpracę polskich i radzieckich badaczy i — być może — przyczyni się do rozwiązania tak ważnego w obecnej chwili zagadnienia istoty stylu narodowego w muzyce.

Zofia Lissa

Hedley Arthur: Chopin. Londyn 1947. J. M. Dent and Sons Ltd. 16°, str. VIII + 214 + 7 pl. il. (Z serii „The Master Musicians").

Książka ta, niewielka rozmiarami, ale tym wartościowsza treścią, ukazała się w chwili ważnej, bo tuż przed jubileuszowym Rokiem Chopinowskim, mogąc tym sposobem oddać piśmiennictwu okolicznościowemu — zwłaszcza zagranicznemu — wielkie przysługi. Hedley rozprawia się w niej — mimochodem — z wszystkimi prawie fantazjami i błędami, dotyczącymi życia Fryderyka Chopina, popełnianymi niestety dotychczas w większej lub mniejszej mierze przez wielu autorów biografii chopinowskich, zarówno polskich jak obcych. Postępuje przy tym z umiarem i ostrożnością dyktowaną doświadczeniem, gdy

chodzi o nie całkiem pewne szczegóły. Jeśli się weźmie pod uwagę fakt, że autor pisał pracę tę w wolnych chwilach podczas służby na froncie zachodnim, w czasie wojennym, nie mając w danej chwili pod ręką swej biblioteki, własnych, bardzo bogatych materiałów i zbiorów autografów, rękopisów muzycznych i pamiątek po Chopinie, ani nie mogąc konsultować dowolnie bibliotek publicznych, należy podziwiać wyniki tej pracy.

Książka Hedley'a jest wyrazicielką czystej i głębokiej wiedzy oraz wielkiej kultury. Autor, należący do młodszej generacji muzykologów angielskich, zajmuje między chopinologami obcymi stanowisko wyjątkowe. Nie tylko bowiem włada poza swym ojczystym językiem, francuskim jak rodowity Francuz, ale by móc poznać wszelkie źródła dotyczące Chopina, opanował język polski tak dokładnie, że włada nim całkowicie w słowie i piśmie. Ta rzadka u cudzoziemca, a zwłaszcza u Anglika, okoliczność pozwoliła Hedley'owi zbadać podczas przedwojennego pobytu w Polsce wszelkie wówczas jeszcze istniejące i dostępne źródła, oświetlające nie tylko okres młodości Chopina, ale i całe jego życie oraz zebrać odpowiednie materiały. Osobiste zetknięcie się z polskim światem muzycznym i naszymi chopinografami, dostarczyło również Hedley'owi sporo szczegółów, które razem z wiadomościami zebranymi osobiście we Francji i innych krajach stały się podstawą tak doskonałej pracy. Pobyt w Polsce nie tylko dał autorowi możność poznania szczegółowo materiałów niezbędnych dla biografa, znajdujących się wówczas w rękach rodziny Chopina (Ciechanowski), Instytutu Fryderyka Chopina i in., ale przy wrodzonej subtelności obserwatora przyczynił się w wysokiej mierze do wczucia się w atmosferę polską, która, choć dziś odmienna od epoki Chopina, dała mu wgląd w duszę polską, tak po mistrzowsku odzwierciedloną w muzyce Chopina. To stanowi przede wszystkim niewątpliwą wyższość pracy Hedley'a nad wszystkimi biografami obcymi.

W wyniku swych badań Hedley dochodzi m. in. do wniosku, że data urodzenia Chopina nie przypada na dzień 22 lutego, jak to pod wpływem niedokładnego zapewne oświadczenia ojca Chopina zanotował w księgach kościelnych i cywilnych ksiądz urzędujący w Brochowie, lecz na 1 marca 1810 roku. Przytacza argumenty, pokrywające się z dowodami i rozumowaniem również niżej podpisanego, co wywołało dyskusję, będącą jeszcze w toku.

Inne poprawki biograficzne Hedley'a, zresztą wszystkie najzupełniej słuszne, nie spotkały się dotąd ze sprzeciwami. I tak, w przeciwieństwie do pewnych biografii chopinowskich (nawet jeszcze, mimo wyjaśnień Edwarda Ganche'a z r. 1926), takich właśnie najnowszej doby — i to francuskich w dodatku — legenda o polskim pochodzeniu rodziny lotaryńskich Chopinów — bo Chopinów innych linii nie brak — została ostatecznie wyeliminowana. Również różne patetycze a bezpodstawne relacje, którymi liczni autorzy starają się koloryzować swe biografie Chopina, dotyczące powstania pewnych utworów Chopina, jak Marsza żałobnego z Sonaty op. 35, preludiów i in. nie zostały uwzględnione przez Hedley'a. A mimo to książka jego jest pisana tak ciekawie, odznacza się taką płynnością stylu, taką lekkością narracji, że czyta się ją jednym tchem, jak powieść, nie mogąc się oderwać od tak interesująco ujętej treści. Przy tym temat jest traktowany równomiernie, bez poświęcenia jakiemuś okresowi życia Chopina wyróżniającej uwagi, w przeciwieństwie do tych

biografów, którzy w ogólnej biografii koncentrują się na pewnym, ich szczególnie interesującym okresie życia kompozytora, inne natomiast — ich zdaniem — mniej ważne odcinki traktując po macoszemu.

Książka Hedley'a różni się także tym od innych biografii, że traktuje cytowanie listów Chopina i innych, nie jako główne podmalowanie swej pracy. Cytaty ukazują się w umiarkowanych bardzo rozmiarach, gdy treść tego wymaga, pozostawiając tekstowi autora prawo pierwszeństwa. A między cytatami znajdujemy niemało listów dotąd zupełnie nieznanych, owoc poszukiwań autora, nieustannie czynnego na odcinku badań chopinowskich. Materiały te po części należą obecnie do własnych zbiorów Hedley'a, które niestety podczas bombardowania Londynu ucierpiały dotkliwie. Zbiory te, stale uzupełniane przez nowe zakupy, należą w tej chwili, po ogromnych stratach poniesionych w Polsce (zostały prawie zupełnie zniszczone lub zaginęły zbiory Ciechomskich, Binentala, po części Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, Muzeum Narodowego i in., nawet znaczna część znajdujących się w Krakowie w Bibliotece Jagiellońskiej byłych zbiorów Edw. Ganche'a), do najbogatszych kolekcji.

„Chopin" Hedley'a dzieli się na trzy wyraźne części: biograficzną, krytyczną i ogólno-informacyjną. Część bograficzną książki cechuje wielki pietyzm i sumienność w oświetlaniu życia i twórczości Chopina. Jednocześnie z wyłączaniem wszelkich wątpliwości i sensacyjek, jakich nie brak w takich publikacjach, jak np. Hunekera „Chopin — the Man and his Music", Valetta „Chopin — La vita — Le opere", autor umie podkreślać najistotniejsze fakty życiowe i oświetla pewne mało znane momenty. Znajdujemy tu m in. wyjaśnienie oziębienia serdecznego początkowo stosunku Chopina do Liszta, które nastąpiło już w r. 1835, gdy Liszt nadużył nieobecności Chopina w Paryżu, korzystając z jego mieszkania dla schadzki z panią Pleyel, pierwszą żoną Kamila Pleyela, z którym Chopin utrzymywał bardzo przyjazne stosunki. Hedley popiera to stwierdzenie wglądem w testament Pleyela z r. 1855, który rozszedł się z żoną po wydaniu się jej romansu z Lisztem. Stosunek między Chopinem a George Sand, zwłaszcza ostatni jego okres, otrzymuje właściwe oświetlenie przez podkreślenie intryganckich poczynań Solange, córki p. Sand i ślepej miłości matki dla intrygującego również syna, Maurycego. Nie szukając bynajmniej sensacji przechodzi Hedley nad tematem stosunku między Chopinem a Delfiną Potocką do porządku dziennego, gdyż nie miał wglądu w korespondencję Chopina z Potocką, zazdrośnie ukrywaną przed światłem dziennym przez rodzinę Potockich. O zbliżeniu się Norwida do Chopina w ostatnich latach życia kompozytora i o wypowiedziach poety na temat osoby jego i muzyki nie ma niestety w książce Hedley'a wzmianek.

Chopinowi jako pianiście i pedagogowi poświeca autor — w wąskich ramach, wyznaczonych mu przez wydawnictwo dla tej monografii, tworzącej ośmnaste ogniwo w serii „The Master Musicians" — dużo interesujących uwag. Czyni to, cytując wartościowe — w dziedzinie oceny i wrażenia gry i techniki Chopina — głosy współczesnych, wykazując jednocześnie bezwartościowość takich publikacji, jak Edithy J. Hipkins „How Chopin played" (Londyn 1937, J. M. Dent z Sons Ltd.), książki opartej na rzekomych doświadczeniach A. J. Hipkinsa, współczesnego Chopinowi pianisty. Hedley zwraca słusznie uwagę na fakt, że ogólnie przyjęta za granicą charakterystyka gry Chopina, jako znie-

wieściała lub „chorobliwa", była błędna i doprowadziła w pewnych okresach pianistyki do całkiem fałszywego ujęcia jego muzyki. Autor wykazuje wybitną „męskość" głównych utworów Chopina. Jego ogólne uwagi o Chopinie-pianiście oraz na takie tematy, jak pedałowanie, tempo rubato i in. są cennym materiałem dla pianistów współczesnych. W wąskich ramach, na niespełna 50 stronach książki, omawia autor dzieło Chopina, nie mogąc oczywiście dokonać przy takim ograniczeniu miejsca choćby pobieżnej analizy. Nie pomijając faktu, że dokoła dzieła Chopina toczyły się i nadal toczą się niejednokrotnie dyskusje, autor dochodzi do takiej konkluzji. „Istnieją uzasadnione krytycyzmy; jednakże skoro dyskusja mija i braki Chopina zostały odpowiednio naświetlone, stajemy oko w oko z fenomenalnym faktem, że garść utworów pisanych przez najbardziej powściągliwego i ekskluzywnego z muzyków nadal przemożną atrakcją jest dla mężczyzn i kobiet każdej narodowości i najróżnorodniejszych typów mentalności. Artysta, który za życia unikał mas, stał się prorokiem swego własnego narodu i rzeczywistym wcieleniem ducha poezji w muzyce dla reszty świata". Nad młodocianymi utworami Chopina autor nie zatrzymuje się wcale, co niewątpliwie jest częściowo spowodowane bardzo ograniczonymi rozmiarami publikacji. Kieruje czytelnika w tym przedmiocie do doskonałej pracy Geralda Abrahama pt. „Chopin's musical Style" (Londyn, 1-e wyd. 1939; 3-e 1946, Oxford University Press), poświęcając szczególną uwagę jedynie Koncertom f-moll op. 21 i e-moll op. 11. Poza tym wyróżnia Etiudy z opusu 10, które za wyjątkiem później powstałego nru 7 rozpatruje jako dzieła młodzieńcze Chopina, wykazując w nich jego niezwykłą dojrzałość i odrębność twórczą już w tym wczesnym, przedparyskim okresie. Dzieła lat dojrzałych omawia autor szczegółowo i obszerniej, poświęcając każdej grupie z osobna swe uwagi, jednocześnie wskazując w toku omawiania pewnych dzieł na niewłaściwe ich wykonywanie. Raz jeszcze przy tej sposobności rozprawia się z pewnymi fałszywymi poglądami, np. jakoby muzyka Chopina była „niezdrową" itp. Zbija też pewne poglądy wyrażone przez Jana Kleczyńskiego w jego publikacji „Chopin w celniejszych swoich utworach..." (Warszawa 1886 — wydanie angielskie, Londyn 1896), jak też jego wypowiedź na temat Preludium nr 2. „Nie grywać bo dziwaczne". „Wobec takich nieporozumień — pisze Hedley — które nieuniknienie doprowadziły do fałszywej interpretacji jego muzyki, staje się koniecznym ustalić, że jako muzyk i artysta nikt nie był „zdrowszym" od Fryderyka Chopina. Ci, którzy badają jego dzieła z zamiarem odkrycia w nich symptomów patologicznych, odbicia wiadomego złego stanu fizycznego kompozytora, tylko samych siebie oszukują, gdy twierdzą, że odkryli w jednej z ballad smutne skutki suchot lub ślady neurotycznej histerii w jednym ze scherz. Od początku do końca muzyczna wyobraźnia Chopina była tak zdrowa, jak u jakiegokolwiek mężczyzny". Zwraca też Hedley uwagę na umiar Chopina nawet przy dawaniu swym utworom tytułów. W ogólnej fali kwiecistej tytułomanii przy publikacji utworów muzycznych owej epoki, nazwy dawane przez Chopina, jak „Preludia", „Scherza", „Etiudy" itp., nazwy taneczne „Mazurek", „Polonez", „Walc" itd. odbijają swą rzeczowością. Zaledwie kilka wyjątków można by cytować, jak „Ballada", „Barkarola", „Kołysanka", które dzięki swej treści stoją na najwyższym poziomie twórczości. „Nie istnieje ani jeden całkiem autentycznie potwierdzony

przykład — pisze Hedley — że Chopin sam do jakiegoś ze swych dzieł przywiązywał historyjkę". Toteż zwraca się autor kategorycznie przeciw wszelkiemu podmalowywaniu utworów Chopina będących kompozycjami o strukturze ściśle muzyczno-logicznej, przeprowadzanej przez Chopina z niezwykłą starannością i nieraz z wielkim trudem. Jedyny wyjątek o charakterze programowym, który cytuje Hedley, stanowi Ballada F-dur (Mickiewicza „Świtezianka").

Trzecią część książki rozpoczyna kalendarz, w którym autor podaje najważniejsze daty z życia i twórczości Chopina, a obok porównawcze daty urodzeń i śmierci muzyków współczesnych w porządku alfabetycznym. Wykaz ten, zwłaszcza przy datach urodzenia i śmierci Chopina szczególnie bogaty (od Adama do Zeltera, wzgl. od Adama do Wieniawskiego), jest bardzo pouczający i pożyteczny dla przeciętnego czytelnika. Z kolei następuje chronologiczny spis prawie wszystkich dzieł Chopina w kolejności powstania z uwzględnieniem tonacji, roku wydania i pewnych okolicznościowych danych. W dziale tym dokonał Hedley rewizji wielu dat, przyjmowanych dotychczas ogólnie dosyć bezkrytycznie. Zresztą jest to w ogóle pierwszy tak kompletny wykaz utworów Chopina w dziele biograficznym. Szkoda, że brak miejsca nie pozwolił autorowi na umieszczenie komentarzy uzasadniających ważniejsze zmiany w utartych układach prac takich, jak Niecksa, Opieńskiego, Ganche'a i in. Zresztą pewne daty i dane umieszczone w angielskim wydaniu, będącym przedmiotem niniejszego referatu, uległy zmianie w wydaniu polskim na skutek dalszych poszukiwań. Nie należy zapominać, że dzisiejszy badacz życia i dzieła Fryderyka Chopina, mimo tylu publikacji poprzednich, rozporzadza o wiele skromniejszymi materiałami podstawowymi dla swych badań niż jego poprzednicy, którzy nie umieli swych możliwości niestety należycie wykorzystać. Wystarczy bowiem zdać sobie sprawę, ile bezcennych autografów, rękopisów muzycznych, pamiętników, obiektów ikonograficznych, pamiątek zginęło i zostało zniszczonych choćby w krótkim okresie od pierwszej wojny światowej. Toteż niełatwą jest rzeczą ułożenie we właściwym porządku chronologicznym tych utworów Chopina, które nie posiadają swej „metryki". Zasługą Hedley'a jest posunięcie tych badań w miarę istniejących możliwości jak najdalej. W końcowej uwadze tego spisu chronologicznego określa Hedley Fugę a-moll na fortepian tak jak niejeden z dawniejszych autorów, tzn. jako utwór prawdopodobnie wzięty od Cherubiniego. Taka była podobno wypowiedź Franchomme'a, przyjaciela Chopina. Chciał raf, że udało się Hedley'owi nabyć w ubiegłym roku oryginalny rękopis Chopina tej Fugi, opublikowanej w r. 1898 przez pianistkę Natalię Janothe. Zbadanie tego rękopisu przekonało go, że Fuga ta nie ma nic wspólnego z Cherubinim; dokument ten bowiem wykazuje u Chopina poprawki, zmiany i skreślenia — dowody usilnej pracy nad utworem. Po spisie chronologicznym następuje zestawienie wyłącznie dzieł opusowych w kolejności opusów z podaniem tonacji i osób, którym utwory były dedykowane. Dodatek dalszy zawiera „personalia", czyli zwięzłe dane biograficzne głównych osobistości wymienionych w książce. Ostatni dział obejmuje bibliografię podstawową pracy autora, podzieloną na trzy części: a) prace ważne biograficznie, b) główne prace dotyczące Chopina jako kompozytora, c) inne prace. Jest to podział bardzo pożyteczny dla pragnących pogłębić tematycznie

swe studia o Chopinie. Na końcu pracy znajduje się spis nazwisk i wymienionych w niej dzieł kompozytora.

„Chopin" Arthura Hedley'a jest niewątpliwie jedną z najbardziej sumiennych i wartościowych prac o Chopinie ostatnich czasów. O ile wiadomo, autor przygotowuje pewne dalsze prace — czekamy na nie z wielkim zainteresowaniem. Tymczasem wkrótce ukaże się bardzo pożądane polskie tłumaczenie (u Ski Wyd. Jamiołkowski i Evert w Łodzi). Również Szwajcaria przygotowuje na rok 1950 wzorowe tłumaczenie niemieckie.

B. E. Sydow

Abraham Gerald: Chopin's Musical Style. Oxford University Press, Londyn 1946, str. XV + 116.

Wśród coraz liczniej pojawiających się zagranicznych publikacyj o Chopinie, książeczka angielskiego muzykologa wyróżnia się tym, że nie jest ona — jak to przeważnie bywa — poświęcona materiałom biograficznym, lecz traktuje o samym stylu muzyki Chopina. W krótkim czasie doczekała się ona trzech wydań: 1939, 1941, 1946. Ten ostatni fakt należy uznać za miarę jej popularności, uzasadnionej z jednej strony wzrastającym ustawicznie światowym zainteresowaniem twórczością Chopina, z drugiej zaś strony — celem, jaki sobie autor pracy postawił, związanym z szerszym kręgiem czytelników, dla których jest przeznaczona. Kręgiem tym nie jest szczupłe grono badaczy-teoretyków, lecz szeroka rzesza muzyków-praktyków, odtwórców dzieł Chopina. „Coraz powszechniej bowiem przyjmuje się pogląd — stwierdza słusznie autor — że inteligentna interpretacja jest praktycznie niemożliwa bez dokładnej znajomości stylu kompozytora". Podkreślając jeszcze, że prawda ta jest właśnie szczególnie aktualna w odniesieniu do Chopina, autor stawia sobie za cel pokazanie stopniowego rozwoju i dojrzewania muzycznej indywidualności Chopina oraz wyodrębnienie i określenie tych właściwości stylu, które sprawiły, że dzieło Chopina jest dziełem jedynym w swoim rodzaju w historii muzyki.

Z punktu widzenia zakreślonych sobie zadań autor musiał oczywiście pominąć w pracy balast zbędnych szczegółów biograficznych, a nadto z uwagi na praktyczne cele książki — zaniechać dokładniejszego rozważania dwóch ważnych dla teoretyka problemów: źródeł stylu muzyki Chopina i ustalenia ścisłej kolejności chronologicznej jego dzieł. Co do chronologii utworów — autor ze względów praktycznych oparł się na porządku ustalonym przez Niecksa, dziś już niedokładnym, choć jeszcze na ogół uznawanym. Na jego podstawie treść pracy została podzielona na trzy okresy twórczości Chopina: okres młodzieńczy i okres dojrzewania stylu (do r. 1831 — przybycie do Paryża), okres dojrzałości (1831—1840) i okres ostatnich dziewięciu lat (1841—1849). Autor oparł się na angielskim wydaniu dzieł Chopina z r. 1928 („Oxford Original Edition") dającym — jego zdaniem — największą gwarancję autentyczności.

Trzy rozdziały pracy, odpowiadające trzem okresom twórczości Chopina, są nie tylko różne co do swych rozmiarów, lecz przede wszystkim co do sposobu usystematyzowania pomieszczonego w nich materiału. O ile rozdział pierwszy, omawiający okres do września 1831 r., traktuje w porządku chronologicznym o dziełach z tego czasu, o tyle w rozdziale drugim (okres 1831 — 1840) poddane są analizie stylu wszystkie pozostałe dzieła Chopina również z trzeciego okresu

27

nie w kolejności czasu ich powstania, lecz w porządku omawianych elementów. Toteż rozdział trzeci, najkrótszy, dorzuca do poprzednich stwierdzeń tylko te specyficzne zdobycze techniki kompozytorskiej Chopina, które uwidoczniły się w dziełach z ostatnich dziewięciu lat jego życia.

By zorientować się z grubsza, jakie elementy stylu muzyki chopinowskiej autor wziął pod uwagę, wystarczy rzucić okiem na skorowidz rzeczowy książeczki (str. 112): forma, harmonika, wpływy poprzedników i folkloru polskiego, faktura fortepianowa, melodyka, konstrukcja organiczna, ornamentyka, polifonika, styl gry, tempo rubato. Spośród tych składników stylu, bardziej szczegółowo omawia autor strukturę formalną utworów, harmonikę i melodykę, pozostałe zaś potraktowane są bardziej ogólnie i łącznie z poprzednimi.

Dojrzewanie stylu muzycznego Chopina można doskonale śledzić na podstawie dzieł pierwszego okresu twórczości, w których stopniowo pojawiają się elementy charakterystyczne dla okresu dojrzałości. Już sam rodzaj form muzycznych, używanych przez Chopina, krystalizuje się w tym okresie. Chopin porzuca zwolna tworzenie wirtuozowskich utworów estradowych z towarzyszeniem orkiestry, kierując swe zamiłowanie ku formom fortepianowym solowym, zwłaszcza mniejszym, którymi tak doskonale operował w późniejszej twórczości. Dziedzictwo zaś faktury fortepianowej Hummla, Webera, Moschelesa, na których Chopin się wzorował, zanika w nich coraz bardziej.

Od samego zarania twórczości śledzimy, jak pierwiastki polskiej muzyki ludowej wtapiają się organicznie w styl kompozytorski Chopina. Już pierwsze mazurki posiadają charakterystyczne cechy ludowe: zwiększoną kwartę, triole w melodii, operowanie drobnymi motywami, basowe nuty stałe, żeńskie zakończenia, charakterystyczne rytmy i zwroty melodyczne. Abstrahując jednak od czystych ludowych form tanecznych, Chopin w uderzający sposób łączy np. ludową formę mazura z klasyczną formą ronda w Rondzie à la Mazur. Kompozycja ta w tonacji F-dur zawiera w trzeciej od początku nucie „si naturale", pospolite w polskim fa-modus.

To „si naturale" jest z punktu widzenia harmoniki związane organicznie z inną charakterystyczną cechą stylu Chopina: z ulubionym przez niego akordem zmniejszonej septymy, związanym z interwałem melodycznym kwarty zwiększonej (np. h-d-f-gis w F-dur); tym właśnie akordem Chopin harmonizuje owo „si naturale". Autor jest zdania, że predylekcja Chopina do wspomnianego akordu wypływa z jego skłonności dostosowania do kwarty zwiększonej jako modalnej właściwości polskiej melodyki ludowej.

Folklor polski przejawił u Chopina swój przemożny wpływ w inny jeszcze sposób. Zdaniem autora — Chopin nigdy nie potrafi rozwinąć należycie problemu szerokiej formy. Wielkie formy cykliczne nie są u Chopina jednolitymi organizmami, lecz połączeniem drobniejszych, niezależnych od siebie części, ułożonych z gry drobnych motywów. Struktura taka jest właściwa nie tylko wszystkim kompozytorom myślącym lirycznie, lecz przede wszystkim stanowi właściwość ludowego mazura, który w ten sposób zaciążył nieodwołalnie na stylu całej melodyki Chopina, hamując rozwinięcie się jej w swobodną kantylenę.

Rondo à la Mazur — pierwsze dzieło przejawiające w znacznej mierze zaczątki dojrzałego stylu chopinowskiego — zawiera jeszcze inną charakterystyczną właściwość harmoniki Chopina: łańcuch akordów dominant-septymo-

wych, z których każdy wprawdzie rozwiązuje się na oczekiwany trójdźwięk, ale znów z dodaną septymą. W ogóle w dziełach pierwszego okresu twórczości krystalizuje się już w pełni właściwy dla Chopina, i stale później przez niego stosowany, sposób łączenia w „łańcuchy" akordów dominant-septymowych jak i akordów zmniejszonej septymy. Każda taka zmniejszona septyma jest tonacyjnie dwuznaczna: przynależność jej do tonacji może być określona tylko w kontekście ze sąsiedztwem. Seria zmniejszonych septym, z których tylko pierwszą i ostatnią można zaliczyć do jakiejś tonacji, stwarza wobec tego po prostu czasowe zawieszenie zasady tonalności. Autor tedy stwierdza, że atonalność, przynajmniej jako zjawisko przejściowe, stała się w ten sposób u Chopina faktem dokonanym.

Inne jeszcze cechy charakterystyczne harmoniki Chopina, często później przejawiające się, ujawniły się już w tym okresie twórczości, jak np. ta, że w łańcuchu dominant z septymą ostatnia z nich staje się „niemiecką sekstą", prowadzącą do nowej tonacji (np. des-f-ces — des-f-h na c-e-g). Albo też akord dominant-septymowy w pierwszym przewrocie kroczy ku swej podstawowej pozycji poprzez półtonowe ruchy odśrodkowe głosów zewnętrznych przy niezmienności głosów środkowych. Powstałe w ten sposób akordy przejściowe nie mają jasnego oblicza tonacyjnego (Polonez B-dur).

Cechą faktury fortepianowej Chopina są, pojawiające się już we wczesnych jego dziełach, rozłożone akordy i sekwencje (progresje). Dalszy element— to wirtuozeria, pojęta nie w sensie lisztowskim, jako brawurowy popis biegłości technicznej, służący dla zaspokojenia żądań publiczności, lecz będąca wytworem wewnętrznym, powstałym z racji swobodnego i łatwego operowania materiałem dźwiękowym i władztwa nad klawiaturą, dla swej własnej satysfakcji.

Wstęp do Fantazji na tematy polskie jest pierwszą próbką stylu filigranowej faktury Chopina, polegającej na rzucaniu przez prawą rękę koronkowej zasłony chromatycznej na trwałą podstawę łamanych akordów diatonicznych ręki lewej. Zwraca tam ponadto uwagę tak szeroko później stosowane użycie techniki apodżiaturowej.

W „Larghettach" obu Koncertów po raz pierwszy spotykamy się z typem melodii nokturnowej Chopina, która, będąc w istocie wokalną, opiera się na wzorach opery włoskiej, a na Bellinim w szczególności.

Już pierwsze dzieła w formie sonatowej wykazują, że Chopin nie miał zmysłu konstruowania przetworzeń w sensie beethovenowskim. U Chopina przetworzenie rozwija się w fajerwerk modulacyj figurowanych błyskotliwymi pasażami.

Na pograniczu epoki dojrzałego już stylu Chopina stoją Etiudy op. 10, wykazując w tym rodzaju kompozycji niedoścignione zdystansowanie jego poprzedników (Cramer, Clementi), którzy rozwiązywali te same problemy techniczne. Chopin np. odwrócił dawny porządek grania gamy chromatycznej pierwszymi palcami, każąc ją grać w Etiudzie nr 2 palcem trzecim, czwartym i piątym. Dotychczasowy sposób oparcia kompozycji etiudowej na jednym motywie Chopin utrzymał, wzbogacając go jednak przepychem kontrastów i urozmaicenia w obrębie tej małej jednostki. W trzyczęściowej formie etiudy, środkowy jej człon nie jest triem o nowym materiale motywicznym, lecz operując tym samym tworzywem wprowadza kontrast tonacji, modulacyj oraz urozmaicone traktowanie motywu zasadniczego i problemów technicznych — jest więc miniaturowym quasi-przetworzeniem.

Z serią Etiud op. 10 Chopin osiąga mistrzostwo swego stylu, wkraczając w okres zupełnej dojrzałości swej twórczości.

Wśród elementów dojrzałego stylu drugiego okresu twórczości Chopina, za najsłabszy punkt uchodzi powszechnie struktura formalna jego dzieł, w której ogranicza się przeważnie do trzyczęściowej formy, zarówno w dziełach drobnych jak i większych. W obrębie elementarnej formuły A-B-A dokonuje jednak Chopin z genialną zręcznością mniejszych lub większych modyfikacyj, adaptacyj lub nawet potrafi zupełnie ukryć tę naiwną podstawę. Wśród modyfikacyj najczęstszą jest skracanie trzeciego członu (powtórzenia) nieraz do zupełnie drobnej cząstki, wszelako wyrównywane zawsze strukturalnie celem zachowania równowagi formy bądź przez dodawanie pewnych fraz, bądź przez wprowadzanie nowych myśli do kody, będącej zawsze doskonałym zaokrągleniem każdego utworu.

Pośród dzieł małej formy, mazurki i walce są wobec swego charakteru tanecznego podzielone na największą ilość kontrastujących ze sobą odcinków, bezpośrednio po sobie następujących. Z czasem Chopin wprowadza do mazurków konstrukcje wstępne, końcowe i przejściowe, nieraz o charakterze przetworzeniowym, jakby „symfonicznym". W dwóch walcach widzimy nadto dodanie do każdego członu formy trzyczęściowej refrenu wspólnego dla każdego z nich. W niewielkiej zaś liczbie wypadków, w których Chopin odstępuje od zasadniczej trójczęściowości, zbliża się zawsze do pokrewnej formy A-B-A—C-A.

Wśród form chopinowskich, nawet mniejszych, uderza czynnik zmieniającej się interpretacji, wynikający z faktu, że muzyka Chopina była w swej genezie i istocie improwizacją fortepianową. Zgodnie z tym jej charakterem, konstrukcje części podstawowych zawierają za każdym razem pewne odmiany, choćby tylko w zakresie dynamiki.

Większe formy opierają się w zasadzie również na trzyczęściowości. Dopiero ballady są pierwszym pełnym powodzenia eksperymentem w zakresie nowej i zupełnie indywidualnej konstrukcji. Ballada g-moll (z modyfikacjami również Ballada f-moll) ma konstrukcję formy sonatowej zaopatrzonej we wstęp i kodę, przy czym kolejność tematów w repryzie jest odwrócona. Również w scherzach widoczna jest idea formy sonatowej. Przetworzenia chopinowskie nie idą jednak śladami Beethovena, lecz polegają na zastosowaniu techniki improwizacyjnej i wariacyjnej.

Zasadą u Chopina jest fraza cztero- lub ośmiotaktowa. Prawidłowość ta stanowi przyczynę uroku odchyleń od tej zasady, podobnie jak tempo stałe dodaje czaru tempu rubato. Odchylenia od postaci 4- i 8-taktowej fraz są wytworem mistrzowskiej w tym zakresie ręki Chopina, czy to będą 6-taktowe jednostki, czy też krzyżowanie fraz, ich rozszerzanie lub też ścieśnianie. Regularność metrum jest rzadziej u Chopina przełamywana, a raczej zręcznie ukrywana.

W zakresie melodyki Chopin nigdy nie wyzbył się w zupełności dwóch zasadniczych wpływów, które ją uformowały: współczesnej włoskiej arii operowej i nuty polskiego tańca ludowego.

Zadłużenie Chopina u Belliniego i Rossiniego, będące przedmiotem sporów, nastąpiło prawdopodobnie drogą poprzez Elsnera i uwielbianego Spohra, później zaś brane było z pierwszej ręki od podziwianych włoskich śpiewaczek koloraturowych. Wyraża się ono w manierach czysto wokalnych, nie skrzypco-

wych. Mimo to melodyka Chopina nie jest imitacją, lecz stylizacją włoskiego bel canta, wyrażającą się np. w powtarzaniu nut (w śpiewie — efekt parlanda i koloraturowej repetycji nut), prowadzeniu melodii tercjami i sekstami, stosowaniu rubata, ornamentyki melodycznej.

Natomiast elementy quasi-recitatiwa wywodzą się w melodyce Chopina raczej od recitatiwów instrumentalnych K. F. E. Bacha i innych poprzedników. Te fragmenty recytatywne jak i koloraturowa ornamentyka Chopina służą tym samym celom: przełamaniu regularności metryki.

Wbrew olbrzymiemu znaczeniu chromatyki u Chopina, melodyka jego jest w przeważającej mierze diatoniczna, chromatyczne elementy nie są w niej istotne i tylko czysto dekoratywne.

Podobnie wielką rolę w tej bogatej ornamentyce grają elementy polskie. Charakterystyczne dla ludowego mazura ozdobniki i wtrącone triole pojawiają się nie tylko w tańcach polskich, lecz i w walcach, a nawet w najbardziej „włoskich" melodiach Chopina.

Arabeskowa ornamentyka melodii jest w ogóle integralną częścią muzyki Chopina. Przejęty od poprzedników arsenał ozdobników, wzbogacony jeszcze przez własną pomysłowość, stanowi w pierwszych dziełach Chopina tylko zewnętrzną dekorację koloraturową, w dziełach dojrzałych zaś stosowany jest w sposób bardziej poetycki, zbliżający się do pojęcia wariacji samych tematów muzycznych. Różnica między wewnętrzną treścią a zewnętrzną dekoracją zostaje ostatecznie zatarta; obie zlały się w nową linię melodyczną. Tu tkwi geneza pewnego specjalnego rodzaju melodyki Chopina, którą można by nazwać biegnikową, pasażową (np. finał Sonaty b-moll). Doszedł do niej Chopin stosując wśród chromatycznie skomplikowanej harmoniki swobodne falowanie nut przejściowych, ozdobników, a nawet ozdobników do ozdobników, nadając takiemu formowaniu znaczenie linearne i wagę tematów.

Stosowane przez Chopina wplatanie melodii w łamane akordy wywodzi się od Mozarta, technika zaś arpedżiowanego akompaniamentu — od Fielda. Wykorzystane zdobycze techniki fortepianowej Fielda wzbogacił Chopin w mistrzowski sposób przez mgliste, prawie impresjonistyczne efekty pedałowe, kontrasty orkiestracyjne, zarówno subtelne jak i gwałtowne, brawurę lewej ręki, jednoczesną różność rytmów. Jednak inspiracja Chopina, będąca wytworem najściślejszej współpracy palców i mózgu, sprawiła, że pominąwszy kilka ulubionych formuł rzadko się zdarza, by dwa utwory były u niego pomyślane w jednakowy sposób.

Nie może być wątpliwości, że harmonika Chopina — jako czynnik najważniejszy, najbardziej indywidualny i fascynujący spośród wszystkich elementów jego muzyki — była także w szerokiej mierze inspirowana lub odkryta przez improwizację na klawiaturze. Ten ważny szczegół wiąże się z faktem, że zasadnicze pomysły chopinowskie są często raczej harmoniczne niż melodyczne.

I znowu — chociaż urok harmoniki chopinowskiej leży prawie wyłącznie w jego barwnej chromatyce — jest ona — podobnie jak melodyka — w zasadzie diatoniczna, co zawsze się wyczuwa, choćby na skutek przeplatania chromatyką była nieraz czasowo zupełnie przełamana.

Akordy, tworzące podstawę wyjątkowo bogatego arsenału harmonicznego, są proste i stosunkowo nieliczne: zwykłe diatonicze trójdźwięki i ich przewroty, durowe trójdźwięki na małej sekundzie (seksta neapolitańska) i małej sekście,

mollowy trójdźwięk subdominantowy w tonacjach durowych (ulubiony akord twórców romantycznych), dominanta z septymą (z noną stosunkowo rzadziej), zmniejszona septyma, dodana seksta (także o formie mollowej w tonacji durowej) i tzw. „niemiecka seksta" zarówno na małej sekundzie jak i małej sekście; francuska forma zwiększonej seksty jest nierównie rzadziej spotykana.

Lecz Chopin te proste podstawowe akordy często zaopatruje w apoggiatury, opóźnienia, antycypacje i nuty przejściowe, i to tak bogato — zwłaszcza w kompozycjach późniejszych — że są one prawie niemożliwe do rozpoznania. Rozsianie opóźnionych nut za pomocą figuracyj jest — rzecz naturalna — zupełnie charakterystyczne dla Chopina. Cała jego twórczość roi się od przepięknych i silnych akordów przejściowych, powstałych z opóźnień i nut przejściowych. Stąd krok tylko dzielił od chromatyki alterowanej, prowadzącej poprzez „Tristana" do Schönberga.

Mnożenie apoggiatur, nut przejściowych, opóźnień i antycypacyj, przeważnie w formach chromatycznych, wywołuje wyjątkową plastykę, a nawet płynność treści harmonicznej. Pasaże przejściowe, powstałe po prostu przez półtonowe ruchy głosów, są bardzo pospolite u Chopina.

Chopin używa nieraz tego samego technicznego pomysłu dla zupełnie różnych celów estetycznych i czyni to ze skończonym artyzmem, dając swym pomysłom cel i kierunek i wyciągając z nich maksimum możliwości kolorystycznych.

Nieraz pewne zwroty harmoniczne łudzą postępem gwałtownych, odległych i ukrytych modulacyj, w rzeczywistości zaś są tylko jedną modulacją, a akordy przejściowe zawarte w jej granicach stanowią pozafunkcyjny nawias harmoniczny, będący nie „efektem treści", lecz „efektem powierzchni". Takie „nawiasy" zdarzają się u Chopina nie tylko w harmonice, lecz i wśród struktury formalnej utworu, muszą być więc przez odtwórcę odpowiednio interpretowane.

Rola zmniejszonych septym, spotykanych bardzo często u Chopina, jest niesłychanie ważna w podważaniu zasady tonalności. Wspomniany już pomysł opadania zmniejszonych septym półtonami we wczesnych dziełach Chopina w formie ornamentalnych pasaży, łamiących czasowo powierzchnię tonalności, jest naturalnie obszerniej wypracowany w dojrzalszych kompozycjach. Z początku są to zwykłe czynniki dekoracyjne, lecz z czasem stają się pełną barwy substancją nietonalną.

Od półtonowych progresyj zmniejszonych septym był tylko krok do progresyj swobodniejszych w formie alterowania całych tonów i półtonów, a od chromatycznego opadania zmniejszonych septym — inny krok do chromatycznego zsuwania się akordów dominant-septymowych.

Pomysł Chopina w zakresie ciągów akordów dominant-septymowych, w których nuta podstawowa każdego akordu jest położona o kwintę niżej od swej poprzedniczki, wzbogacony zostaje w okresie dojrzałości stylu przez opóźnienia, nuty przejściowe i nieoczekiwane zwroty.

Sekwencje harmoniczne na stopniach całotonowych wstępujących lub zstępujących, są u Chopina generalną regułą, na stopniach półtonowych natomiast — zupełnie wyjątkowe. Środki te jednak nie są jedynymi sposobami rozszerzania tonacji, gdyż znajdujemy u niego i zwykłe środki modulacyjne, choć rzadko użyte „in crudo" bez rysu mistrzowskiej pomysłowości w punkcie zmiany na nową tonację, a zawsze w poetycki sposób urozmaicone.

Nagłe przejścia do tonacji odległych o ton, półton lub tercję — stosowane już sporadycznie przez klasyków — stają się w rękach Chopina zwykłym środkiem techniki kompozytorskiej.

Wreszcie interdominanta (dominanta wstawiona), dająca nieograniczone możliwości rozszerzenia tonacji lub tworzenia nawiasów tonacyjnych, staje się dla Chopina kanwą dla szeregu pomysłowych i poetycznych dygresyj tonacyjnych.

W trzecim okresie swej twórczości, dla którego charakterystycznym zjawiskiem jest znaczna ilość dzieł „wielkich", Chopin wszedł w nową, górniejszą sferę, osiągając prawie epicki rozmach koncepcji, wysubtelniając jeszcze i ogładzając elementy swego stylu, a nadto dodając do nich dwa nowe: dużą dozę zmysłu kontrapunktycznego i „symfoniczność" konstrukcji.

Pod względem harmoniki kompozycje tego okresu wyróżniają się subtelnością, spiętrzeniem i wypracowaniem dawniejszych pomysłów, pokryciem nawet najprostszych podstaw harmonicznych bogactwem szczegółów. Chopin traktuje teraz nietonalne akordy z większą swobodą niż przedtem, operując możliwościami interdominanty i nawiasów tonacyjnych. Sekwencje używane są w szerszej skali, nieraz jako namiastki przetworzenia.

Faktura fortepianowa ostatnich dzieł wykazuje podobny postęp. Jednym z najgenialniejszych jej przykładów jest Berceuse.

Prawdopodobnie owocem długich studiów nad „Das Wohltemperierte Klavier" Bacha i świeżego studium nad dziełem Cherubiniego „Cours du contrepoint et de la fugue" (1835) jest niespotykana dotąd w dziełach Chopina ilość elementów kontrapunktycznych, wyrażająca się w tendencji do kanonicznego pisania i silnej skłonności do „horyzontalnego" myślenia. Np. w Mazurku op 56, nr 3 widoczne jest quasi-kontrapunktyczne traktowanie tematu, zgęszczone w chromatycznym następstwie zmniejszonych septym. Nie jest to prawdziwa polifonia, lecz fragment typowego przełamywania wertykalnej harmoniki w horyzontalną linię tematyczną, charakterystyczną dla dojrzałego stylu Wagnera.

Tendencja z drugiego okresu do snucia „ciągłych" linii melodycznych staje się teraz coraz wyraźniejsza, co w połączeniu z ornamentyką, która obecnie jako materiał tematyczny stanowi symptom nowych, quasi-symfonicznych skłonności Chopina, objawiających się w organiczno-tematycznym spajaniu ogniw i ornamentów, w kontrapunktycznym opracowywaniu tematów oraz w nowym pędzie ku posługiwaniu się formą wielką.

Przetworzenia z tego okresu nadal nie mogą być porównywane ze wzorami klasyków, są one u Chopina wciąż splotem sekwencyj, wariacyj i modulacyj, miotanych siłą improwizatorskiego natchnienia. Jednakże Chopin nie musi być przy tym uważany za pośledniejszego następcę Beethovena, ale za błyszczącego prekursora Liszta i Wagnera.

W wielkich dziełach tego okresu, odstępstwa od formy A-B-A są regułą. Np. Ballada As-dur posiada trzy tematy i przetworzenie po repryzie drugiego tematu, Ballada f-moll jest trudną do zrozumienia deformacją formy sonatowej, Fantazja op. 49 zawiera wyraźną konstrukcję wielotematyczną.

Koroną jednak tych dążności ku swobodzie w operowaniu formą jest Polonez-Fantazja, będący najbardziej postępowym dziełem Chopina, tak pod względem struktury jak i harmoniki. stanowiący — być może — pierwszą kompozycję

w szeregu nienapisanych arcydzieł o jeszcze swobodniejszej koncepcji, gdyby śmierć nie przerwała pasma życia twórcy.

Dziełko G. Abrahama jest zatem — jak z powyższego sprawozdania wynika — zwięzłym ujęciem różnych elementów stylu muzyki chopinowskiej, a jeśli ich w pełni nie wyczerpuje, to właśnie z powodu swej zwięzłości i praktycznego przeznaczenia. Stanowiąc zaś, w oparciu o licznie przytoczone przykłady, bardzo pożyteczne kompendium wiedzy o stylu Chopina, zasługiwałoby na przyswojenie go polskiej literaturze chopinowskiej w formie przekładu, zwłaszcza w interesie licznego grona pianistów i zaawansowanych adeptów muzyki, dla których studiowanie obszerniejszych i wyczerpujących prac z tego zakresu mijałoby się może z celem praktycznym.

ha

OD REDAKCJI:

Część II „Z życia i twórczości Chopina" ukaże się w I kwartale 1950 r.

Do niniejszego zeszytu dołączamy 9-ty arkusz „Słownika muzyków dawnej Polski" A. Chybińskiego. Do następnego dołączymy arkusz ostatni oraz Przedmowę autora i okładkę.

Revue trimestrielle de musique

PUBLICATION

DE LA SECTION MUSICOLOGIQUE DE CONFÉDÉRATION DES COMPOSITEURS POLONAIS

Rédacteur en Chef:
Professeur Dr ADOLF CHYBIŃSKI

Nr. 26—27 APRIL—SEPTEMBRE 1949

(Numéro consacré à Chopin)

TABLE DES MATIÈRES

ERRATA

Str.			Jest	Winno być
39	8	wiersz od góry	autografu	autografu utworu
40	14	,, ,, ,,	pism	pisma
103	1	przypis	Voriscka	Voriska
109	4	wiersz od góry	była	i była
115	4	,, ,, dołu	jej	należy skreślić
121	1	,, ,, góry	(t. 25.	(t. 25).
121	8	,, ,, ,,	znaczenia	znaczenie
123	9	,, ,, dołu	połączeń,	połączeń
123	4	,, ,, ,,	tego	do tego
125	10	,, ,, góry	właśnie	również
126	14	,, ,, ,,	nieprawidłowość	nieprawidłowości
126	2	,, ,, dołu	tj.	tj. sięga
137		ostatni wiersz	dwu faz taktowych	faz dwutaktowych
140	17	wiersz od góry	przebiegu	w przebiegu
143	5	,, ,, ,,	zamiast powtórzonego wiersza poprzedniego:	f-moll oraz najbardziej kunsztowne Impromptu
151	6	,, ,, dołu	T^{-}	+T
170	10	,, ,, góry	zaś	jednak
171			PRZYKŁAD XLV	XLVI
172	12	,, ,, dołu	(a+cis+c+fisis)	(a+cis+e+fisis)
185	12	,, ,, ,,	autorowie	autorowie prac o Chopinie
199	10	przypis	Préludies	Préludes
225	11	wiersz od dołu	wyłtumaczenia	wytłumaczenia
231	10	,, ,, ,,	której	których
242	7	,, ,, ,,	rzędu,	rzędu
252	6	,, ,, ,,	harmoniczne	harmonicznej
254	25	przypis	$(D^{\times}_{-})^2$	$(D^{+}_{1})^2$
259	28	,,	$D^{\overset{>}{III}0}$	$D^{+\overset{<}{III}}$
279	41	,,	/	S
298	9	wiersz od góry	okazania	wykazania
298	16	,, ,, ,,	Tomasso	Tommaso
298	2	,, ,, dołu	przechodzącego	przechodzącym
304	6	,, ,, góry	jedyna	jedyną
304	15	,, ,, ,,	wyłonić	wyłowić
366	12	,, ,, dołu	przesada	przesadą